رب زدنی علما

ڈاکٹر ذاکر حسین لائبریری

جامعہ ملیہ اسلامیہ

نئی دہلی

سنہ ____________

نمبر ____________

عدد اندراج ____________

Call No............. *Acc. No*....................

عصری ادب

عصری ادب ۲۲، ۲۳

سال میں چار بار

جنوری ۔ اپریل ۱۹۷۶ء

نگراں

محمد حسن

مدیران

سید بہار الدین احمد ، روشن آرا

یہ شمارہ دس روپے — زرِ سالانہ : بیس روپے

ناشر

ادارۂ تصنیف ڈی ۷، ماڈل ٹاؤن دہلی ۹

سید بہار الدین احمد ایڈیٹر پرنٹر پبلشر نے جمال پریس جامع مسجد دہلی سے

فہرست

خدا کا شکر بجا لائیں آج کے دن بھی
نہ کوئی واقعہ گزرا نہ ایسا کام ہوا
زباں سے کلمۂ حق راست کچھ کہا جاتا
ضمیر جاگتا اور اپنا امتحان ہوتا

اخترالایمان

حرفِ آغاز

"عصری ادب" کے مقصد و منہاج کو پھر سے واضح کرنے کی ضرورت نئے حالات میں پہلے سے زیادہ ہوگئی ہے۔ "عصری ادب" کے ذریعے ہماری کوشش یہی رہی ہے کہ ادب کو دانشِ عصر کا حصہ بنا کر پیش کیا جائے۔ ادب اپنی تمام جمالیاتی کیفیات اور خود مختارانہ انفراد یت کے باوجود اپنے دور کے شعور، جذبہ، احساس اور فن ہی کا ایک حصہ ہے اسی لئے اس کا مطالعہ ان سے بے نیاز ہو کر نہیں کیا جا سکتا۔ ہماری آیندہ بھی یہی کوشش ہوگی کہ دانشِ عصر کے اہم شعبوں کے متعلق ہم زیادہ سے زیادہ مضامین شائع کریں۔ ایسے دوستوں سے ہم خصوصی تعاون کی درخواست کرتے ہیں جو سائنس اور فلسفہ، سماجی علوم اور فنونِ لطیفہ کے مسایل کے بارے میں اردو میں اظہارِ خیال کر سکتے ہوں۔ "عصری ادب" کے صفحات ان کی تحریروں کے منتظر ہیں۔

ہماری یہ بھی کوشش رہی ہے کہ ہم اپنے تخلیقی ادب اور تنقیدی نقطۂ نظر میں عمرانی مطالعے سے مدد لیں اور تنقیدی تجزیہ کرتے وقت تخلیقات کے پیچھے کارفرما سماجی شعور اور طبقاتی آویزشوں کی زیریں لہروں کو بھی مناسب ڈھنگ سے پیش کریں۔ ابھی تک اردو تنقید میں یہ کام سلیقے سے نہیں ہوا ہے۔ ترقی پسند تنقید بھی صرف ادب کے عمرانی رشتے واضح کرنے تک ہی آکر ٹھہر گئی ہے اور ادب میں طبقاتی شعور کا تجزیہ سنجیدگی سے بہت کم ہوا ہے۔ ہم ایسے دوستوں سے بھی خصوصی تعاون کی درخواست کرتے ہیں جو سماجی علوم کے پس منظر اور طبقاتی زندگی کی آویزشوں کی روشنی میں ادب کے تجزیے اور تفہیم میں مدد دے سکیں۔ "عصری ادب" کے صفحات ان کی تحریروں کے منتظر ہیں۔

جدید یونانی نظموں کے ترجمے

(ہندوستان میں یونان کے سفیر جناب وسی لس جی وٹکیسکیس یونانی اور فرانسیسی زبانوں کے مشہور شاعر ہیں۔ انھیں شاعری کے لئے فرانس کا اعلیٰ ترین ادبی اعزاز مل چکا ہے۔ ان کی نظموں کے انگریزی ترجمے مائی ٹریلز کے نام سے چھپ چکے ہیں۔ یہاں چند نظموں کے اردو ترجمے پیش کئے جا رہے ہیں۔)

پنجرے

تقریریں ختم ہوئیں
اور موسیقی بند ہو گئی

دریچے کی دہلیز پر
گرجا کے گھنٹے کے قریب
اچانک پنجرے کھول دیئے گئے
اور اب تک کے پرانے رواج کے مطابق
اپنے پروں کو دیوانہ وار پھڑپھڑاتے
کبوتر اڑ گئے

کسی نے مجھ سے پوچھا
انھوں نے کبوتروں کو آسمان کے پنجرے میں کیوں بند کر رکھا ہے
میں خاموشی سے کترا کر نکل گیا

چوراہا

آقا
میں چوراہے کے بیچ
تذبذب میں کھڑا ہوں

چاروں طرف
پھیلے جالے میں
تنہا راستوں میں سے ہر راستہ
دور دراز کی پہاڑی چوٹی
کی طرف جاتا ہے
گہری نیلی دھند میں یہ راستے
مُڑتے اور بل کھاتے ہیں
آسمان چھوتی ہوئی بلندیوں کی تلاش میں
ڈھلان پر سرکتے ہیں

ادھر ادھر، پھر ادھر
ہزاروں چوٹیاں
ہزاروں شکلیں
منتظر ہیں

تو کیا رک رک کر آگے بڑھنا ہوگا
چوٹی سے وادی تک
اور پھر ایک بار چوٹی تک
ادھر، ادھر اور پھر ادھر تک

کیا میں ہمیشہ بھکاری کی طرح
گڑگڑاتا رہوں گا
جو ہر بار صرف ایک ٹکڑا پاتا ہے
اور کبھی اپنی بھوک نہیں مٹا پاتا

کیا میں ہمیشہ اپنی تلاش کے مرکز
کا صرف دھیان ہی کرتا رہوں گا
جیسے ٹوٹے آئینے میں دیکھ رہا ہوں

"یہ تمہارا رستے الگ الگ منزلوں کی طرف نہیں جاتے"
اس نے سرگوشی میں مجھے بتایا
"وہ آتے ہیں اور ہر طرح کی نشانیاں
شکلیں اور آوازیں
دور دراز کی گہری نیلی دھند سی لے کر آتے ہیں"
"ان پہاڑی چوٹیوں کو ایک ایک کرکے
مت کھوجو بلکہ سب کو ایک ساتھ تلاش کرو

خاموشی سے کوہ پیمائی کا یہ سفر طے کرو
یہاں کھڑے نہ رہو کہ
تم خود ہی نشانِ راہ ہو

آواز

آؤ
مخمل کی طرح لطیف بارش میں
خاموشی کے نرم لمس کی طرح
آؤ میرے سینے میں اُبھرتی
وحشیانہ چیخوں کو سُلا دو!

آؤ
اونچے پہاڑوں پر سے گزرتے ہوئے بادل کی طرح
آؤ میرے اندر بھٹکتے
گناہ گار خیالوں اور
وحشی جذبوں کو چھپا دو

آؤ
کسی پرانے درخت کے گرد لپٹی ہوئی
بیل کے سخت گرفت کی طرح
آؤ اور مجھے نئے شبنمی لباس میں ملبوس کرا دو

آؤ
آسمان میں دھوئیں کی فضائی اڑان
کی طرح
آؤ اور مجھے جلتی ہوئی شاخوں
کی چنگاری کی طرح اٹھا لو

آؤ
کسی گہرے اور جلتے ہوئے زخم کی طرح
پاک کرنے والے کسی شعلے کی طرح
گمنامی کے سائے کی طرح
سب چیزوں سے نجات دلانے والی موت کی طرح
اور مجھے نیا جنم دے دو
نیا!

(اصل یونانی سے مصنف نے انگریزی میں ترجمہ کیا)
اردو مترجم: محمود حسن

تجمل منظری

غزل

مجبور کا نالہ ہو کہ بیکس کی دعا ہو
تم رحم پہ مجبور نہیں ہو کہ خدا ہو
آئینہ میں تم خود ہو کوئی اور نہیں ہے
یہ عکس تمہارا ہی ہے تم جس سے خفا ہو
کہتے ہو کہ اب تک ہے حقیقت پس پردہ
لیکن جو یہ پردہ ہی حقیقت ہو تو کیا ہو
اک کوشش تکلیف تبسم ہو ادھر بھی
شاید کہ مرے دل کا دریچہ کوئی وا ہو
رستے کا نشاں جس کو سمجھتے ہیں تجمل آپ
ممکن ہے کہ گمراہوں کا نقش کف پا ہو

رباعی

میں یہ نہیں کہتا کہ سویرا کر دے
دو کام میں اک کام میرا کر دے
یا روشنی تیز کر کہ کچھ دیکھ سکوں
یا اور بھی گھنگھور اندھیرا کر دے

سردار جعفری

غزل

جلا کے لحن کی قندیل نور بار چلو!
لٹا کے دولتِ گل صورتِ بہار چلو

وصال و ہجر کی راہوں میں روشنی ہوگی
دلوں میں لے کے چراغِ جمالِ یار چلو

انھیں سے پھول کھلیں گے لہو لہان ہیں پاؤں
ابھی تو راہِ طلب میں بہت ہیں خار چلو

کہاں ہو میرے رفیقانِ حرف و صوت و صدا
سکوتِ شب ہے سیہ رنگ شعلہ بار چلو

عدو کی تیغ ستم سے مقابلہ ہے ابھی!
بھلا کے ظلمِ رفیقانِ کم عیار چلو

سوادِ منزلِ جاناں قریب ہے شاید
مثالِ بادِ صبا ہو کے بے قرار چلو

مجروح سلطان پوری

غزلیں

گو رات مری صبح کی محرم تو نہیں ہے
سورج سے ترا رنگ حنا کم تو نہیں ہے
اتنی بھی ہمیں بندش غم کب تھی گوارا
پردے میں تری کاکل برہم تو نہیں ہے
کچھ زخم ہی کھائیں چلو کچھ گل ہی کھلائیں
مانا کہ بہاراں کا یہ موسم تو نہیں ہے
اب کار گہہ دہر میں لگتا ہے بہت دل
اے یار کہیں یہ بھی ترا غم تو نہیں ہے
صحرا میں بگولہ بھی ہے مجروحؔ صبا بھی
ہم سا کوئی آوارۂ عالم تو نہیں ہے

مجروح سلطان پوری

(۲)

خنجر کی طرح بوئے سمن تیز بہت ہے
موسم کی ہوا اب کے جنوں خیز بہت ہے
راس آئے تو ہر سر پہ بہت چھاؤں گھنی ہے
ہاتھ آئے تو ہر شاخ ثمر ریز بہت ہے
لوگو میری گلکاری وحشت کا صلہ کیا
دیوانے کو اک حرف دل آویز بہت ہے
منعم کی طرح پیر حرم پیتے ہیں وہ جام
رِندوں کو بھی جس جام سے پرہیز بہت ہے
مطلوب ہوا کوئی سرِ راہ تمنّا
آوازِ جرس پچھلے پہر تیز بہت ہے
مجروحؔ سنے کون تری تلخ نوائی
گفتارِ عزیزاں شکر آمیز بہت ہے

جاں نثار اختر

اشعار

یہ زندگی مجھے کھلتی ہوئی کتاب لگے
ورق ورق مجھے تاریخ انقلاب لگے
ادائے ناز سے اس درجہ انحراف بھی کیا
ترا نظر نہ چرانا مجھے خراب لگے
شکستہ میز پہ رکھی ہوئی یہ بند گھڑی
نہ جانے کیوں مری ہر بات کا جواب لگے

بدن کے جام لبوں کے گلاب مانگے ہے
بدن کی پیاس بدن کی شراب مانگے ہے
میں اتنے لمحے نہ جانے کہاں گنوا آیا
تیری نگاہ تو سارا حساب مانگے ہے

جنون شہر نوردی نے کیا دیا ہے مجھ کو
بس اپنی آنکھ سے سب کچھ دکھا دیا ہے مجھے
ڈرا سکے نہ کبھی لاکھ فاصلے مجھ کو
کبھی بس ایک قدم نے تھکا دیا ہے مجھے

علی جواد زیدی

کڑی دھوپ

اب کے دھوپ کڑی ہے یارو
ذہن جہاں تک جا سکتا ہے تپتا ریگستان ہے یارو
آشاؤں کی لُو چلتی ہے سَن سَن جیسے آگ
دہک رہی ہیں من کی چتائیں اور بدن کا تیاگ
جیون کی مُسکان کے پیچھے بھی ہے اک شمشان
اور راہی انجان ہے یارو
خونی کانٹوں کی تیز نوکیں تلووں میں چبھ چبھ کر ٹوٹیں
کتنے ساتھی چھوٹ گئے چھالے ہر اک گام
ریگستانوں میں کمھلائے کتنے چہرے کتنے شوق
گرم ہواؤں نے جھلسائے کتنے چہرے کتنے شوق
یارو اب کے دھوپ کڑی ہے
لُو کے تھپیڑے کھاتے کھاتے ساتھی ہم کچھ تھک سے گئے ہیں
کیا ہم دم بھر کو سستالیں یا پھر یونہی چلتے جائیں
کالی آندھی سے لڑ بھڑ کر صحراؤں میں بڑھتے جائیں
دل کے پھپھولے پھوٹتے جائیں ریگستان دہکتا جائے۔
اب کے دھوپ کڑی ہے یارو
کیسے کیسے مینا ٹوٹے کیسے کیسے شاہد چھوٹے
مُرجھائے یادوں کے چمن سے کیسے کنول کیا کیا گل بوٹے
شاخیں اُجڑیں پتے ٹوٹے فواروں کے آنسو سوکھے۔

پیپل اور برگد کی چھایا ابھی پیار ئے ہے
دھوپ سے بپھرائے ہونٹوں پر شبنم کی ننھی بوندوں نے
جھلسی جھلسائی آنکھوں کو اک کیفِ مجبور دیا ہے۔
ساقی کی تیکھی نظروں نے ذہن کو اک ناسور دیا ہے
اب کے دھوپ کڑی ہے ساتھی

آج اجنتا کے غاروں کے سارے نقش چمک اُٹھے ہیں
گوتم کی گویا خاموشی تازہ سرگم چھیڑ رہی ہے۔
سنگ تراشوں نے پتھر کو صنم کا سُندر روپ دیا ہے
ذہن مصور نے رنگوں میں جان بھری ہے حسن بھرا ہے
اِن صنموں کو دل دینا شروھا دینا آدر دینا
صدیوں کا دستور رہا ہے
وندھیاچل سے پرے دکن میں دراوڑ بھاشا کی بہتی بھومی
گنگا جمنا کی گودی میں پلنے والی بھاشاؤں سے
سندر شیوا اور سیتہ اہسا
نرمی گرمی مانگ رہی ہے
یونہی نرمی گرمی
سہتے کتنے یگ بیتے اے ساتھی
لیکن اب کے دھوپ کڑی ہے
بابلی یونانی تہذیبیں۔ ہندی ایرانی تہذیبیں
تپ تپ کر نکھری تہذیبیں
دھوپ کی تیزی ہر چہرے پر آب و تاب نئی لائی ہے۔
نیا پسینہ نئی توانائی کی رگ رگ سے کھینچ کھینچ کر

بستیوں کے متوالے ننھے گھٹ گھٹ کر دم توڑ چکے ہیں
جان چھڑکنے والے ساتھی کب کے آنکھیں موڑ چکے ہیں
جیون کے اس ریگستاں میں کیسی مے کیسے پیمانے
پیاس میں بھی مستی کی سوچیں ہم جیسے کتنے دیوانے
ہم جیسے کتنے دیوانے آشاؤں کی جوت جگائیں
جگ مگ ڈگ مگ ڈگ مگ
ڈول رہے ہیں بول رہے ہیں جیون میں رس گھول رہے ہیں۔
ساتھی اب کے دھوپ کڑی ہے۔
مانوتا کے ریگستان سے شاید اُبھرے کوئی ہڑپا
کوئی موہنجوداڑو اُبھرے۔
ٹوٹے گھڑوں کی نقاشی کے پیچھے
کتنے پیاسے لب ہیں
جو صدیوں خاموش رہے ہیں
ٹوٹی دیواروں کے نیچے
کیا تہذیبیں دبی پڑی ہیں
کتنی یادیں دفن ہوئی ہیں
کتنی کلائیں ٹوٹے سپنے بکھرے گانے
اُجڑی مانگیں، گھٹتی روحیں، چیخ رہی ہیں۔
گنگا جمنا کی بھومی پر
جس نے رام کرشن اور بدھ کی خاکِ قدم سے تلک لگایا
اپنے ماتھے پر صدیوں تک
اس بھومی پر دھوپ اور سائے گلے ملے ہیں لڑتے رہے ہیں
کورو پانڈو ایک بار کیا سَو سَو بار لڑے ہیں

اُبروں کو کماں بناتا مژگاں کو تیر
سینے کے ہر زیر و بم میں ایک نئی امید جگاتا
آوازوں کے کولاہل میں مستقبل کے گیت گھولتا
نئے سویرے کے قدموں میں آشا کی پائل جھنکاتا
نئی دلہن کی مند چال سے شوخی سرمستی برساتا
تیرے جواں روشن ماتھے پر موتی کی مالا ہے پسینہ
میرے باہمت سینے میں مستی کی جوالا ہے پسینہ
ہم ماتھے سے پسینہ پوچھیں جام اُٹھائیں ساز اُٹھائیں
جب رکتے قدموں کو دیکھیں ستانہ آواز اُٹھائیں
اب کے دھوپ کڑی ہے یارو
اب کے دھوپ کڑی ہے یارو

اجمل اجملی

غزل

ماضی کے ساتھ حال کے کچھ پل بتائیے
آنکھوں میں پھر سے خواب کی محفل سجائیے

کیجے حیات رفتہ کی پرچھائیوں کی سیر
آپ اپنے سامنے ہوں تو گھبرا نہ جائیے

یہ قتل گاہ زیست ہے دیجئے ثبوت شوق
کاندھوں پہ اپنی اپنی صلیبیں اٹھائیے

ستراط بن کے پیجئے زہراب آگہی
عرفان ہے تو کوئے ملامت کو جائیے

پیش فرات کیجئے تشنہ لبی پہ ناز
جھکتا ہے سر تو پھر تہ خنجر جھکائیے

دن بھر بھٹکتے پھریئے تلاش حیات میں
سورج کے ساتھ شام ڈھلے ڈوب جائیے

جب صبح ہو تو مثل شعاع سدا سفر
پھر جستجو کا عزم لئے لوٹ آئیے

اجمل اجملی

غزل

بے دلی کا یہ فسوں کچھ تو مٹایا جائے
خود کو اپنا ہی کوئی شعر سنایا جائے

نہ رہا شہرِ خموشاں بھی سکوں کا گوشہ
اب چلو کوئی نگر اور بسایا جائے

آج تو سب ہی لئے پھرتے ہیں نقلی چہرے
دوست! کس کس کو اب آئینہ دکھایا جائے

آج ہر موڑ پہ بیٹھے ہیں خداوں کے پُرے
کیسے تقدیسِ جبیں تجھ کو بچایا جائے

عمر گذری ہے کسی اور پہ صدقے ہوتے
دو گھڑی خود کو بھی سینے سے لگایا جائے

خالد حسن قادری
لندن

اجلالِ مختصر

۱۳۹۵ھ

یہ تیرا چہرہ یہ میری آنکھیں
نہ تیرا چہرہ نہ میری آنکھیں

نظر نظر خود فریبیاں ہیں
میں اپنا پرتو ہی دیکھتا ہوں
میں خود ہی مہتاب خود کتاں ہوں
ورائے اندیشہ و گماں ہوں
نہیں کہ مٹی ہوں اور ہوا ہوں
یہ سارے اسلوب ہیں بیاں ہیں

نہ تیرا چہرہ نہ میری آنکھیں
یہ تیرا چہرہ یہ میری آنکھیں

سہ غزلہ

ہوا ہے آخر کار اپنی جان کا لیوا
وہ ایک لفظ کہ تجھ سے کبھی جو دا دہوا

شہید تم نہ ہوں گے صلیب گاہوں میں
یہ دورِ فتنۂ آخر ہے اور میں عیسیٰ

ہے دور منزلِ تکمیلِ فطرتِ آدم
وہ حرفِ زیر لبی جو ابھی ادا نہ ہوا

نہ تیرے علم سے پہلے نہ میرے جہل کے بعد
دیارِ عشق میں مجھ سا بھی دوسرا نہ تھا

بہت ہیں خوب شیون وصفات کے پردے
تمہاری دید کا دل کو تو حوصلہ بھی نہ تھا

جزائے حرفِ جنوں عمر قیدِ تنہائی
جو دیکھیے تو کچھ ایسا برا نہیں سودا

یہ کس تلاش میں پھرتے ہیں اپنے بیگانے
نقوشِ پا ہی تھے بکھرے ہوئے جدھر دیکھا

مطلع ثانی

حضورِ دوست فسانہ فراق کا کیسا
کہا کہا نہ کہا اور سنا سنا نہ سنا

حریمِ حسن میں غفلت ہے مرگِ بے ہنگام
جسے پتا نہ رہا اس کا پھر پتا نہ رہا

زبان و لوح و قلم کو بھی اب نجات ملے
صلیبِ فکر پہ کھیلے گئے کئی عیسیٰ

گراں ہے وقفۂ یک لمحہ چہل سال کجا!
نہ وقت بے حد و غایت نہ وادیٔ سینا

نہ میں کہیں نہ کہیں تم یہ حال حال ہے کیا
پگھل گئے ہیں زمان و مکاں دی و فردا

حضورِ دوست بھی ہم گھٹے گھٹے سے ہی رہے
گزار دی ہے شبِ وصل بھی کبھی تنہا

وہ تو کہ تو نے کبھی میرے غم کو غم نہ کہا
وہ میں کہ میں نے ترے غم کو اصلِ جاں سمجھا

کہاں وہ جسم کی ایک زندہ و جواں خوشبو
کہاں بہار کا پژمردہ بے مزا جھونکا

نہ باز آئے نہ آئیں گے تیرے دیوانے
ہزار طرح کا گو جبر ہم پہ کر دیکھا

مطلع ثالث

فریبِ حسن سمجھ کر نقابِ رخ سرکا
ہلا نہ چشمکِ انجم سے آہنیں پہرا

عیاں ہوا ہے اسی سے جہانِ نامعلوم
بیانِ ہرزہ سرا سہوِ آدم و حوا

ہر ایک شخص یہاں تھا بزعمِ خود سقراط
مگر ہمیں نے پیا زہر کا بھرا پیالا

گدائے گوشہ نشیں میرے سر کی قیمت کیا
لٹک رہی ہے مگر تیغ بر سرِ دارا

یہ خود فریبیِ بادہ کشی تنک ظرفی
تو جامِ زہرِ غمِ عشق بھی شراب ہے کیا

مطلع رابع

جمالِ حور و جلالِ شہی سے بے پروا
جو تیرے زانو پہ سر رکھ کے مر رہا سو یا

یہ چاٹ جائے گا قاتل تجھے بھی میری طرح
یہ دورِ جورِ نہاں اور یہ ظلمِ بے پروا

نظارہ جبرِ تمنا ہے اختیار کہاں
نظر اٹھائے نہ دیکھیں یہ بارہا سوچا

صدائے شہرِ فسوں ہے نظر نہ در سے ہٹا
وہ مثلِ سنگ ہوا جس نے لوٹ کر دیکھا

رضائے دوست میں گم بحثِ خیر و شر سے الگ
ہمیں نہ کچھ غمِ دنیا نہ کچھ سرِ عقبیٰ

کبھی تو قادری نے لب پہ لب رکھے ہوتے
ہزار رند نہ ہوا اتنا پارسا بھی نہ تھا

بے سروپا سی ایک غزل

ہے بے سروپا سی ایک غزل مطلع بھی نہیں مقطع بھی نہیں
کچھ عہدِ جنوں کے افسانے مغرور سے تم مجبور سے ہم

ہے راہِ دار و رسن آساں کیوں قبل از وقت زبان کھولیں
آدابِ جنوں سے وارستہ زیادہ بھی نہیں مستور سے ہم

تو ہم سے بہت کچھ خوف نہ کھا آداب اہم سے واقف ہیں
دیکھا بھی اگر ہم نے تجھ کو دیکھیں گے بہت ہی دور سے ہم

اب تیری بلا سے، تجھ کو کیا، بس دیکھ لیا منہ پھیر لیا
پوچھا نہ کبھی تو نے ہم سے کیوں پھرتے ہیں یاں رنجور سے ہم

زلفوں کا گھنا سایہ نہ سہی اور دھوپ تغافل کی تھی کڑی
دار پر ہی کھڑے رہنے دیتے آئے تھے بہت ہی دور سے ہم

تنہائی رفیقِ حارس تھی وہ یوسف دامنی کیا کہئے
اب کیسے بتائیں، کس سے کہیں، کیوں ہو گئے پھر مجبور سے ہم

ہر دور میں ہم تنہا ہی رہے آگوں میں جلے داروں پہ کھنچے
ہم آپ ہی اپنے پیرو ہیں سمجھو تو نہیں جمہور سے ہم

جو ہم نے کہا جو ہم نے کیا وہ شرعِ دینِ عشق ہوا
ہیں بانیِ عہدِ نو آئیں، مجبور نہیں دستور سے ہم

اک بھولی بسری منزل کی آواز پہ چونکے اور لپکے
کچھ سوچ کے لیکن لوٹ گئے رستے ہی میں آدھی دور سے ہم

اب مژدۂ صبحِ نو بھی غلط نزدیکیِ منزل بے معنی
سب راہ کے ساتھی چھوٹ گئے اور ہو گئے تھک کر چور سے ہم

یہ رونق و رنگ و بوئے چمن منت کش خونِ اہلِ جنوں
گو پھرتے ہیں مثلِ نکہتِ گل روپوش سے ہم مفرور سے ہم

ہم اپنے خیالوں میں گم ہیں کچھ ترک و طلب سے کام نہیں
یوں سب کو دکھائی دیتے ہیں کچھ سرکش سے مغرور سے ہم

خالق عبداللہ

نظمیں

میں گاؤں
تو
سورج نکلے
کلی کلی پہ دھوپ ہنسے
——— تم گاؤ
تو
برف گرے
ہر پھول سے خوشبو اُڑ جائے

میں روؤں
تو
جنگل روئے، پربت روئے، دھرتی روئے
دریاؤں میں موج اُٹھے
——— تم روؤ
تو
گھر کی دیواروں کی بھی نہ پیاس اُٹھے

میں چیخوں
تو
بادل گرجیں
دنیا بدلے
جیل کی دیواریں بھی سینہ پیٹ کے باہر آجائیں
—— تم چیخو
تو ماں کی گود سے بچے چھٹیں
پت جھڑ آئے
لاشیں برسیں
خون اُڑے

میں جو چلوں
تو
اِک اِک پیڑ پکارے مجھ کو
نغمے گونجیں
خوابوں کی بارات چلے
—— تم جو چلو
تو
تپتی راہیں
دھول اُڑائیں
آنکھیں اندھی ہو جائیں

میں لکھوں
تو
اک اک لفظ سے
ساتھی پن کی خوشبو آئے۔
پیار بڑھے
____ تم لکھو
تو
اک۔ اک لفظ سرکتا جائے
بھاگے تم سے
سناٹے میں کھو جائے

اپنے غم کے پیمانے سے
میرے غم کو ناپنے والے
تجھ میں مجھ میں کتنا فرق ہے
پیارے!

آسیب گاہ

گورستاں ہے
اپنی اپنی قبر لئے سب گھوم رہے ہیں
کیسی ہیبت ناک فضا ہے
دل سینے میں کانپ رہا ہے
روح سے خالی شہرِ اجل کے لوگ یہ سارے مردے ہیں

ان کی آنکھوں سے بہتا ہے
اک زہریلا قاتل پانی
ان کے ہونٹوں پہ رقصاں ہے
پتھریلا، خونخوار تبسم
دن رات فلک کے سائے میں یہ شبنم پیتے رہتے ہیں
اپنی بھوک مٹانے کو یہ بھوک چباتے رہتے ہیں
اپنے لرزیدہ قدموں سے جب یہ چھلانگیں بھرتے ہیں
ہنگامۂ روزِ محشر کو یہ دھرتی پہ لا دیتے ہیں
ابھی ابھی یہ پاگل، وحشی آپس میں ٹکرائیں گے
اپنے کسی دُبلے ساتھی کو شوق سے چٹ کر جائیں گے
پھر اس کے خون کی گرمی سے یہ
اپنے قلب کی برفیلی وادی میں بہاریں لائیں گے
رقص کریں گے، جھومیں گے، تہذیب کا نغمہ گائیں گے
لیکن ان کو اس سے بھی تسکین کا ساماں کب ہوتا ہے ؟
اب یہ اپنے ہی اعضا کو
اپنے نوکیلے پنجوں کی مدد سے
نوچ نوچ کر کھا جائیں گے
پھر یہ بیخود، مضطر ہو کر
ہڈیوں کی مالا بن کر
پیڑوں کے بیجان تنوں سے
بالکل چمگاڈر کی صورت
سر کے بل آویزاں ہوں گے

کچھ دیر یونہی یہ تاریکی سے اپنا دل بہلائیں گے
لیکن صبح سے پہلے یہ سب قبروں میں گھس جائیں گے

۲

ہمیں موت سے تم ڈراتے ہو کیوں ؟
موت کچھ بھی نہیں ہے
موت تو ایک معمولی سا حادثہ ہے
جیسے ٹھوکر لگے
راہ میں گر پڑیں
جیسے بچہ کوئی
گود میں ماں کے سر رکھ کر
سونے لگے
ہم کو جنت، جہنم کے قصے سناتے ہو کیوں ؟
اس طرح ہم کو آخر ڈراتے ہوں کیوں ؟
موت کچھ بھی نہیں ہے
موت تو ایک معمولی سا حادثہ ہے
یہ تو تاریخ کا دلنشیں قہقہہ ہے

۳

اشتراکی ساحلوں کے پاس
تم
خواب کی سب کشتیاں
غرقاب کرکے
بے زباں لہروں سے جاکر
پوچھتے ہو
اب سفر کیسے کریں ہم

میلی نظم

میں کچھ لوگوں کے بھاری قدموں کی
تیز آہٹ سن رہا ہوں
ہنہناتے ہوئے گھوڑے
(جن کی ٹاپوں میں آندھیاں بندھی ہوئی ہیں)
ایک قدیم تاریخی آواز
شاید منگول آرہے ہیں
ماضی کے ٹھنڈے مقبروں میں روحیں چیخ رہی ہیں
فاطمہ! کھڑکیوں کو سختی کے ساتھ بند کردو
بچوں کو گود میں اٹھالو
اور ہاں! دروازے کو کھلا ہوا ہرگز مت چھوڑو
اب ہماری بیواؤں کے ساتھ
سرِ راہ زنا بالجبر کیا جائے گا
ہماری دوشیزاؤں کے کنوارے سینوں میں
جھنڈے گاڑ دیئے جائیں گے
ایک بار پھر ہم کو
برف سے ڈھکی ہوئی وادیوں
اور
سانپوں سے بھرے ہوئے
جنگلوں کی طرف
جانے کا وقت ہوگیا ہے!

واحد پریمی

غزل

پنا نفس نفس ہے کرشما کہیں جیسے | وہ زندگی ہے آگ کا دریا کہیں جسے
ہرچند شہر شہر ہے جشنِ سحر مگر | وہ روشنی کہاں ہے سویرا کہیں جسے
ہ چارہ گر تھے وہ بھی ہوئے قاتلِ حیات | اب کون ہے کہ اپنا مسیحا کہیں جسے
یوار و در پہ ثبت ہیں نقش و نگارِ یار | اپنا مکان ہے کہ "اجنتا" کہیں جسے
ہ رنگِ فصلِ گل ہے کہ پت جھڑ بھی مات کھائے | وہ صورتِ چمن ہے کہ صحرا کہیں جسے
س طرح تابناک ہے وہ سجدہ گاہِ شوق | جانِ حرم کہ جانِ کلیسا کہیں جسے

واحد تمہیں جو خواہشِ نام و نمود ہو
وہ شاعری کرو کہ معما کہیں جسے

اختر بستوی

نظمیں

گنتیوں کی فتح

مادی دور کے جوانوں نے
عہدِ حاضر کے پاسبانوں نے
گنتیوں کا بنا کے اک لشکر
کر لیا قبضہ ساری دنیا پر
ہندسے ہوگئے خرد کے نقیب
ضرب و تقسیم سے بنی تہذیب
دہر کی رہ نما ہوئی تعداد
کچھ نہ باقی رہا بجز اعداد
آدمیت کا غم مٹا ڈالا
اِسم کو بھی عدد بنا ڈالا

بے نیازی

خیال و فکرِ خوباں سے نہیں اب مجھ کو دلچسپی
کہ ان سے ذہن و دل کے ملکے ناتے توڑ آیا ہوں
جمالِ ظاہری کی منزلوں کا ذکر ہی کیا ہے
منازلِ حسنِ باطن کی بھی پیچھے چھوڑ آیا ہوں
کسی بد صورتی سے اب نہیں نفرت نگاہوں کو
کوئی بھی عیب اب کلفت نہیں احساس کو دیتا
محاسن اور مصائب دونوں بے معنی سے لگتے ہیں
اثر ان سے میں اب اچھا برا کچھ بھی نہیں لیتا

خواہشِ نمود

وہ سنگ جس سے میں نے تراشا ہے اک صنم
کہتا ہے! "تم نے مجھ کو ادھورا کیا ہے کیوں؟
تخفیف کر کے میرے مکمل وجود میں
خود اپنے من کے نقش کو پورا کیا ہے کیوں؟"
کیوں کر بتاؤں اس کو کہ فن کا فطرتاً
رکھتا ہے اپنے قلب میں اک خواہشِ نمود
لازم ہے یہ کہ اس کا وسیلہ بھی ہو کوئی
لاتا ہے اس لئے وہ تصرف میں اک وجود

افکارِ اقبال کا تنقیدی مطالعہ

اقبال عام شاعر بجا طور پر ہندو پاک کے صف اوّل [illegible]
[illegible] شاعری میں ان کا مقام اسی قدر بلند ہے جیسے ہندوستان [illegible]
اسلامی فکری تشکیل نو کرنے والوں میں ممتاز ہیں۔

ان کے افکار و اشعار نے برصغیر کے [illegible] انسانوں کو متاثر کیا [illegible]
پیغام نے تاثیر اور [illegible] کا کردار لیا ہے [illegible] اقبال کے [illegible] مداح ہی نہیں [illegible]
کے حلقے میں بھی [illegible] ہیں کہ اقبال کے ہاں تضاد اور کمزوریاں بھی [illegible] تضادات
[illegible] بے نقاب صورت [illegible] اقبال کو [illegible] پسندوں اور جدید پرستوں
نے [illegible] لیا ہے جن کے ہاتھوں [illegible] کمیونسٹ [illegible] دشمنی کا پرچار [illegible] اقبال [illegible]
[illegible] بیٹھے ہیں ایسے لوگ بھی ہیں جو ان کے کلام میں سرمایہ داری کے خلاف [illegible]
[illegible] جدوجہد [illegible] کی تحریریں ہیں" اسلامی اشتراکیت" کا راستہ [illegible]

اس بات پر سب متفق ہیں کہ اقبال مسلمانوں کے نئے علیحدہ وطن پاکستان
کے تصور کے بانی اور محرک تھے مگر [illegible] غیر مسلم [illegible] خلاف ان میں کسی قسم
دشمنی کا سراغ نہیں پا سکا ہے۔ پاکستان میں ایسے مفکر ہیں جن کا سنجیدگی سے یہ خیال ہے کہ
کا پاکستان اقبال کے تصورات کے مطابق نہیں ہے (مثلاً [illegible] اصلاحی [illegible]
کتاب تصورات اقبال [illegible] ۱۹۶۵ء کے صفحات [illegible]
[illegible]

چونکہ اس بنا پر اقبال کا معروضی اور سائنٹیفک مطالعہ [illegible] ہم ان کے [illegible] پہلوؤں کو اور اقبال کی فکر کی حد بندیوں کو بخوبی سمجھ سکیں۔

اقبال بنیادی طور پر فنکار شاعر تھے لیکن گوکہ پوری نے بجا طور پر لکھا ہے کہ تمام فنون لطیفہ کا ماخذ خواہ کتنا ہی [illegible] کیوں نہ ہو، اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ وہ صرف فنون لطیفہ ہی کیوں، تمام سماجی جد و جہد کی بنیاد بھی کشمکش پر ہے اور اسے تمام سماجی تصورات کے ارتقا کا تعین کرنے والا عنصر قرار دیا جا سکتا ہے۔

اقبال کی اصل تک پہنچنے کے لئے [illegible] سماجی کشمکش کو جانچنا اور تصورات کے ان سلسلوں کو پرکھنا ضروری ہوگا جو ان کو وراثت میں ملے تھے، آخر کار نئے تصورات وراثت کی ناتمامی سے پیدا ہوتے ہیں اور یہی تصورات مستقبل کی وراثت بن جاتے ہیں۔ اس دور کی سماجی صورت حال کیا تھی اور اس دور کے ہندوستان کے مسلم مفکرین کے تصورات کی وہ کونسی میراث تھی جو اقبال کو ملی تھی۔

اقبال کی وراثت

اقبال کو مسلم مفکرین کے اس سلسلے سے وابستہ کیا جا سکتا ہے جس کے راہبر شاہ ولی اللہ (۱۷۰۳ء تا ۱۷۶۲ء) اور سرسید احمد خاں (۱۸۱۷ء تا ۱۸۹۸ء) تھے۔ اقبال ۱۸۷۷ء (بعض کے نزدیک ۱۸۷۳ء میں) پیدا ہوئے اور ۱۹۳۸ء میں انھوں نے وفات پائی۔

شاہ ولی اللہ نے مغل سلطنت کا زوال اور انحطاط دیکھا تھا اور نگ زیب کا انتقال ۱۷۰۷ء میں ہوا۔ شاہ ولی اللہ اس شان و شوکت کی تجدید کی کرب ناک کشمکش سے گزرے جو ان کی آنکھوں کے سامنے مٹ رہی تھی۔ شاہ ولی اللہ نے خود بھی ہندوستان میں اسلامی فکر و عمل کے درمیان ایک گہری کشمکش کی وراثت پائی تھی۔

یہ یاد رکھنا چاہئے کہ اسلامی فکر کے مطابق ریاست کا سربراہ لازمی طور پر مذہبی سربراہ بھی تھا، دونوں ادارے ایک ہی شخص کی ذات میں مجتمع ہوتے تھے۔ عباسیہ دور میں یہ دونوں ادارے الگ الگ ہو گئے۔ جب مسلم حکمران ہندوستان آئے تو انھوں نے دونوں

اداروں کی علیحدگی کی اس روایت کو قائم رکھا۔

بادشاہوں اور مذہبی انتہا پسندوں کے درمیان کشمکش جاری رہی جو ان دونوں اداروں کے ایک ہی ذات میں مجتمع ہونے کا مطالبہ کرتے تھے۔ سب جانتے ہیں کہ التمش نے علماء کی یہ نصیحت ماننے سے انکار کر دیا تھا کہ شریعت کے احکام کے مطابق ہندوؤں، غیر مسلموں کو یا تو تبدیلی مذہب کے لئے مجبور کیا جائے یا قتل کر دیا جائے (ملاحظہ ہو "ہندوستانی مسلم سیاست" از ڈاکٹر کنور محمد اشرف صفحہ ۱۱۴) التمش کے وزیر جنیدی نے علماء سے صاف الفاظ میں کہہ دیا کہ ہندوستان میں مسلمانوں کی بہت تھوڑی تعداد ہے اور اگر وہ اس قسم کی حکمت عملی اپنائیں گے تو تباہ ہو جائیں گے۔

مسلمان حکمرانوں کے دور میں اعلیٰ ترین مذہبی راہ پر صدر الصدور کو بھی بادشاہ نامزد کیا کرتا تھا اور جب چاہتا اسے برخاست کیا جا سکتا تھا خود اورنگ زیب نے اپنے زمانے میں مذہبی سربراہ کو بدلا تھا۔ مسلم علماء اور مسلم حکمرانوں کے درمیان ایک مسلسل کشمکش تھی۔ حکمراں سیاست کو مذہب کے ساتھ خلط ملط کرنا نہیں چاہتے

دونوں انسانی زندگی کے دو مختلف شعبوں سے تعلق رکھتے تھے۔ سیاست کا تعلق ریاست کے معاملات کو چلانا اور انتظامیہ کو استحکام بخشنا ہے۔ ہندوستان اور ہندو ... حکومت کو اسی کی ضرورت تھی ہندوستان مختلف مذاہب کے ماننے والوں کا ملک تھا اور ہر مذہب کے ماننے والوں کے متعدد فرقے تھے اس لئے حکومت کے کسی ایک مذہب سے متعلق ہو جانے سے دوسرے مذاہب کے ماننے والے بد دل ہوتے اور حکومت کے دشمن ہو جاتے۔ اور ایک مذہب کے ماننے والوں کے اندر بھی مختلف فرقوں کے درمیان انتشار اور کشمکش بڑھتی اس لئے حکومت نے سیاست کو مذہب سے الگ رکھا بلکہ زیادہ گہرے معنوں میں اور وسیع تر اخلاقی سطح پر مذہب یہاں کے لوگوں کو متاثر کرتا رہا اور اسے عزت اور احترام دیا گیا۔

بہرحال علماء اس صورت حال کو تسلیم کرنے پر راضی نہ تھے جہاں مذہب کو ثانوی درجہ دیا جائے اور بادشاہ کو بالا دستی حاصل ہو۔ یہ کشمکش جاری رہی۔ یہ بھی ...

چاہیے کہ سیاست طاقت اور اقتدار کی گلیوں سے دور جہاں ہندو مسلمان اور ہریجن کسان صناع اور آجر کام کرتے تھے بھگتی اور صوفی تحریکیں صورت پذیر تھیں۔ وحدت الوجود کا اسلامی تصور ویدانت کے تصور سے مل کر گروہوں کو متحد رکھنے کے لئے ایک نیا تصور پیش کر رہا تھا۔ صوفیوں اور بھگتوں نے بادشاہوں اور حکمرانوں سے منہ موڑ لیا تھا جیسے صوفی اور بھگت شاعروں کا ایک کثیر گروہ عہد وسطی کے ہندوستان میں جا بجا بکھرا ہوا تھا۔

صوفیوں کا یہ طریق فکر ان شہروں اور بڑے قصبوں کو متاثر نہیں کر سکا جہاں علما سرگرم عمل تھے اور نگ زیب کے زمانے میں علما کے طریق فکر یعنی تجدد پرستی کو غلبہ حاصل ہوگیا۔ دراصل خود اورنگ زیب بھی اسی سے متاثر تھا۔ ہر چند وہ بھی مذہب کو امور سلطنت سے الگ رکھنا چاہتا تھا مگر اسے اکبر کی حکمت عملی کو رجعت پسند اور تجدد پرست علماء کے مطابق تبدیل کرنا پڑا اکبر نے غیر مسلموں کے لئے جزیہ ٹیکس معاف کر دیا تھا اورنگ زیب نے اسے دوبارہ لگا دیا۔ درحقیقت اسی امتیازی ٹیکس کے خلاف شیواجی نے اورنگ زیب کو احتجاجی مراسلہ لکھا تھا اور اپنے مراسلے میں اس نے یہ چبھتا جملہ بھی لکھا تھا "کہ خدا کا قرآنی تصور رب العالمین کا ہے، رب للمسلمین کا نہیں ہے"۔ یعنی خدا سبھی کا ہے صرف مسلمانوں کا نہیں ہے۔ اس نئی حکمت عملی کا نقصان مغلوں کو بہت اٹھانا پڑا وہ لوگوں کو متحد نہ رکھ سکے۔ اور ریاست اندرونی بغاوتوں اور جھگڑوں سے بکھر کر رہ گئی۔ شاہ ولی اللہؒ نے یہ صورت حال کو دیکھا تھا۔

وہ اس کا سبب ہندوستان میں اسلامی فکر کے مسخ ہو جانے اور اسلامی فکر اور اعمال میں غیر اسلامی عناصر کے دخول کو قرار دیتے تھے وہ مسلم حکومت کو اسلامی حکومت سے مختلف جانتے تھے انھوں نے اجتہادی فکر پر زور دیا اور فرسودہ تصورات اور پرانے رسوم و رواج طریق و اعمال کی اندھی تقلید اور اندھا دھند پیری کی مخالفت کی توہمات اور رسم پرستی کے خلاف انھوں نے مسلسل جنگ کی جس کی بنا پر ان کی سخت تنقید بھی ہوئی اور اس دور کے کٹر اور دقیانوسی لوگوں نے ان کی سر عام تذلیل بھی کی انھوں نے اسلامی تعلیمات پر مبنی

سماجی اور اقتصادی نظام کا خاکہ بنانا چاہا۔

اسلامی فکر کی تشکیل نو میں شاہ ولی اللہ نے بالکل انفرادی شان سے کام کیا مسلمانوں کے درمیان مختلف اور برسرپیکار فرقوں کو متحد کرنا ضروری تھا۔ انھوں نے اپنے دور کی سماجی صورت حال کا گہرا مطالعہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ لوگوں کی پریشانیوں اور مغل سلطنت کے زوال کے دو بنیادی اسباب ہیں

ایک بیت المال یعنی ملک کے خزانے پر تنگی وہ اس طرح کہ لوگوں کو عادت پڑ گئی ہے کہ کسی محنت کے بغیر خزانے سے روپیہ اس دعوے سے حاصل کریں کہ وہ سپاہی ہیں یا عالم ہیں۔ دوسرا سبب کاشتکاروں، بیوپاریوں اور پیشہ وروں پر بھاری محصول لگانا اور ان پر اس بارے میں سختی کرنا ہے یہاں تک کہ جو بیچارے حکومت کے مطیع ہیں وہ تباہ ہو رہے ہیں اور جو سرکش اور نادہند ہیں وہ اور سرکش ہو رہے ہیں۔

یہاں تک ٹھیک ہے مگر شاہ ولی اللہؒ کے طرز فکر کی کمزوری کیا تھی؟ وہ کوئی ایسا حل نہ سوچ سکے جو ان تمام لوگوں کو متحد کر دے جو اپنے مصائب کو دور کرنے کے لئے اٹھ کھڑے ہوئے تھے سکھوں۔ مرہٹوں جاٹوں اور کسانوں اور صناعوں سے انھیں کوئی ہمدردی نہ تھی وہ صرف حکمراں طبقے اور ان کے قریبی حلقے کے امراء اور عمائدین ہی تک اپنے کو محدود رکھتے تھے اور نجیب الدولہ، نظام الملک اور احمد شاہ ابدالی جیسے لوگوں پر اعتماد کرتے تھے۔

نتیجہ ظاہر ہے شاہ ولی اللہؒ اپنے مقصد میں ناکام ہوئے اور اس سے بھی برا یہ ہوا کہ ان کے طریق فکر کی وجہ سے وہ انیسویں صدی کے سبھی تجدد پرست اور رجعت پسند مکاتب فکر کی حوصلہ افزائی کرنیوالے "مفکر قرار پا گئے۔ (ملاحظہ ہو ڈاکٹر محمد اشرف کا مضمون مشمولہ "غدر" مرتبہ پی۔سی جوشی صفحہ ۷ بحوالہ معین شاکر، خلافت ٹو پارٹیشن صفحہ ۱۳)

سرسید احمد خاں۔۔ مسلم نشاۃ ثانیہ

ظاہر ہے کہ شاہ ولی اللہؒ کے یہ تضادات دو مختلف اور متضاد خیالات کی

میں ابھرے۔ ایک وہ رجعت پسند اور تجدد پسند دلستانِ فکر تھا جو عہدِ وسطیٰ کے رشتوں اور اداروں کی تجدید چاہتا تھا اور "خالص اسلام" کی بنیادوں پر تجدید کی کوشش کر رہا تھا۔ دوسرا دبستان وہ تھا جو مذہب کی اصل اور ظاہری ہیئت میں فرق کرتا تھا اور بدلتی ہوئی تاریخی صورتِ حال کے مطابق اپنے کو بدلنا اور نئی صورتِ حال کے مطابق ڈھالنا چاہتا تھا۔ اس دبستانِ فکر سے سرسید احمد خاں کا تعلق تھا جو ۱۸۱۷ء میں پیدا ہوئے اور ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے زمانے میں زندہ تھے اور جن کا ۱۸۹۸ء میں انتقال ہوا۔

سرسید اس اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتے تھے جسے مغلوں کی سلطنت کے زوال کے بعد تذلیل کا سامنا ہوا تھا۔

۱۸۵۷ء کے بعد سے برطانیہ کے ہاتھوں ہندوستانی معیشت کی بے رحمانہ لوٹ اور بربادی شروع ہوئی کپڑا بننے کے لئے مشین کی ایجاد Spinning Jenny اور ۱۷۷۰ء میں بھاپ سے انجن کی ایجاد سے انگلستان کے صنعتی انقلاب کی تکمیل کے لئے ضروری ہوگیا کہ ہندوستان سے دولت حاصل کی جائے یہ تاریخی کام ایسٹ انڈیا کمپنی نے انجام دیا ہمارے کسانوں اور صناعوں کے اس بے رحمانہ استحصال کی تصویر نظیر اکبرآبادی کے کلام میں نظر آتی ہے اور یہ کرب اور بے چینی ہے جس کے ذریعے ۱۸۵۷ء کی زبردست عوامی شورش کے محرکات کو سمجھا جاسکتا ہے مسلمانوں میں وہابی فرقہ جو ۱۸۵۷ء کی شورش کی روحِ رواں تھا کمزوریوں سے خالی نہ تھا وہابی انگریز دشمن تھے اور دہشت پسند Terrorist تھے وہ اپنے خاص اندازِ فکر کے اعتبار سے تجدد پسند بھی تھے اور مسلمانوں کی کھوئی ہوئی شان و شوکت پھر سے لانا چاہتے تھے جس کی بنا پر انھوں نے دوسرے غیرمسلموں کے خلاف بھی اپنے آپ کو صف آرا پایا۔

سرسید احمد خاں شاہ ولی اللہ کی تعلیمات اور وہابیوں کے افکار دونوں سے متاثر ہوئے بہرحال ان کی آنکھوں کے سامنے برطانوی حکومت قائم ہوئی ہے

بلنے کے متوسط طبقوں کے نمایندے کی حیثیت سے انھوں نے دیکھا کہ عام مسلمان اور خصوصاً وہابی فرقے کے لوگ جو ۱۸۵۷ء کی شورش کے روح رواں تھے ۔ برطانوی حکومت کا نشانہ بنے ہوئے ہیں ۔ مسلمان تعلیم و تہذیب کے اعتبار سے اور اقتصادی طور پر پسماندہ تھے اور ان میدانوں میں ہندو ان سے آگے بڑھ چکے تھے ۔

لہٰذا سرسید نے اصلاح کا پرچم اٹھایا، جو نشاۃ ثانیہ کے تجدد پسندی تصور کے مخالف تھے ۔ سرسید لبرل ازم اور سماجی اصلاح کی انھیں قوتوں کے حامی تھے جس کی نمائندگی بنگال میں راجہ رام موہن رائے اور دوبارکر آندھرا میں ویرلنگم اور مہاراشٹر میں گوکھلے اور راناڈے وغیرہ جیسی اہم شخصیتیں کر رہی تھیں ۔

ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کے دوسرے ہم عصر اور ممتاز علمبرداروں کی طرح سرسید احمد خاں بھی مسلمانوں کی سماجی ، مذہبی اور تعلیمی اصلاح کے لئے کوشاں تھے اور ظلمت پرستی اور رجعت پسندی کے علمبرداروں نے ان کی سخت مخالفت کی امداد علی خاں بہادر جیسے لوگوں نے (جن کی اعانت کی سرسید کو اپنے تعلیمی ادارہ قائم کرنے کے سلسلے میں سخت ضرورت تھی) یہ مشورہ دیا کہ وہ مذہبی رسوم کی اصلاح ور مذہبی خیالات و تصورات کی تشکیل نو کی کوشش ترک کر دیں اور اپنے کو تعلیمی اصلاح او مسلمانوں میں سائنٹفک تعلیم پھیلانے کے کام تک محدود رکھیں ۔ سرسید احمد راضی ہوگئے ۔ انھوں نے جان بوجھ کر یہ سمجھوتہ کر لیا ۔ ان کے دشمنوں نے اسے ان کی شکست پر محمول کیا ۔ "تہذیب الاخلاق" کے آخری پرچے کے اداریے میں انھوں نے کھلم کھلا لکھا کہ

"پانی کا حرکت میں آجانا ہی کافی ہے پھر وہ خود اپنی ہنسال میں آپ چلا جاتا ہے گا اس لئے مناسب ہے کہ اب ہم بس کریں اور پانی کو اپنی ہنسال میں آپ چلتا ہوا چھوڑ دیں ہمارے دوست ہماری اس خاموشی کا کوئی سبب دوسرا خیال نہ کریں گے ۔"

میگزین مرتبہ نسیم قریشی

مذہبی اعتقادات کو عقل کی میزان پر پرکھنا نہ صرف جائز ہے بلکہ ضروری ہے اجتہاد کے قایل اسے ضروری کیا جاتا۔ عقائد کی یہی بات مذہب کا تقلیدی تصور رکھنے والے رجعت پسندوں کو ناگوار ہوتی تھی۔

سرسید کی کمزوریاں

سرسید کی تعلیمی اصلاح کا محدود مقصد یہ تھا کہ مسلمان ہند، متوسط طبقوں کے برابر آ جائیں جو تعلیم اور سیاسی سرگرمیوں میں ان کے آگے نکل گئے تھے اگرچہ یہ مقصد سادہ اور تنہا تھا لیکن پھر بھی اسے کسب کا پورا کرچکی ہوتی مگر یہ کام اتنا آسان نہیں تھا یہ کام ناگزیر طور پر انگریزوں کی حکومت کے ختم کرنے کے بنیادی اور اہم کام اور ہندوستانی سماج کی عہد جدید کے خطوط پر تشکیل نو سے جڑا ہوا تھا مرکزی اور سب سے زیادہ پیچیدہ سوال یہ تھا کہ تمام ہندوستانیوں کو غیر ملکی حکومت کے مقابلے میں کس طرح متحد کیا جائے اور آیندہ کی سماج کا ایسا نقشہ کونسا ہوگا جو مذہبی اختلافات کے باوجود سبھی ہندوستانیوں کو وطن بخش سکے۔ کیا اس سوال کا جواب متوسط طبقہ دے سکتا تھا؟ پروفیسر احتشام حسین نے بجا طور پر لکھا ہے:۔ "متوسط طبقہ اگر اپنے مفاد کے لئے متحد و متفق ہو سکتا ہے تو اپنے جماعتی یا فرقہ وارانہ مفاد کے لئے دوسرے فرقوں کا مخالف بھی بن سکتا ہے۔ چنانچہ سرسید اگر ایک طرف ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں کے لئے آواز بلند کرتے تھے تو دوسری طرف محض مسلمانوں کے حقوق کو بھی مدنظر رکھتے تھے:"

(علی گڑھ تحریک صفحہ ۴۴)

ہر حال برطانوی حکومت کا خاتمہ اور ہندوستانی سماج کی تشکیل نو یہی دو مقصد تھے جنہیں حاصل کرنا ضروری تھا۔ ہندوستان کے سماجی سیاسی تصورات اور سوچ کی تبدیلیوں میں اس دور کے مسلم فکر بھی شامل ہے۔ اسی نقطۂ نظر سے دیکھی جانی چاہئیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد سے اپنے استحصال میں انگریز اور بھی بے رحم اور نڈر ہو گئے انہوں نے اپنی انتظامیہ کو اور کسا۔ اور اپنی ظلم و ستم کی مشینری کو اور زیادہ موثر بنایا ہندوستان برطانوی تاج کا کوہ نور ہیرا تھا اور اس لحاظ سے انگریزوں کو اس عالمی حکمت عملی میں بھی ہندوستان کی مرکزی حیثیت تھی جو اپنی سلطنت کو قایم رکھنے کے لئے ضروری تھی جس پر کبھی سورج نہ ڈوبے

نہیں ہوا تھا۔ یہ بالکل اسی طرح جیسے ہیر پھر سے روشنیوں کے سہارے اسی طرح سویز کی برطانوی حکمت عملی میں مرکزی حیثیت تھی سویز کی مرکزی حیثیت دونوں کی فراہمی وہ ایسے عناصر تھے جو مغربی ایشیا میں برطانوی سمت عمل کو متعین کرتے تھے اور سویز کے علاقے اور نواحی ممالک میں مسلمانوں کی آبادی تھی۔

لہٰذا ہندوستانی قوم پرستی کو برطانوی استعمار کے خلاف جد وجہد کرنے اور ہندوستانی سماج کی تشکیل نو میں ایک ایسا راستہ ڈھونڈھنا تھا جو ہندوستان کے سبھی لوگوں کو متحد کر سکے اور آنیوالے ہندوستان کا ایسا نقشہ پیش کرنا تھا جسکی تکمیل سے ہندوستان کے اکثر حصے والوں کے خواب پورے ہو سکیں اور جسکے حصول میں وہ دلچسپی لے سکتے ہوں اور اس لڑائی میں مسلمانوں کی آبادیوں والے مشرق وسطیٰ کے ممالک کے لوگ ہمارے حمایتی ہونگے۔ اس قسم کی طرز فکر و عمل کے لازمی عناصر کیا ہو سکتے تھے؟ مختصراً یہ اس دور کی کشمکش تھی جس میں اقبال اور انکے معاصرین کارفرما تھے۔

اس اعتبار سے اس دور کی اہم شخصیتوں کا موازنہ اور مقابلہ نہایت دلچسپ ہوگا۔ ان میں اقبال (۱۸۷۷ تا ۱۹۳۸ء) ڈاکٹر مختار احمد انصاری (وفات ۱۹۳۶ء) اور عبیداللہ سندھی (۱۸۷۲ تا ۱۹۴۴ء) اور ان کے دوسرے معاصرین شامل ہیں ہم اس تقابلی مطالعے کو مقالے کے آخری حصے کے لئے اٹھا رکھتے ہیں آئیے پہلے ہم اقبال کی وراثت اور اقبال۔ مطالعے کی طرف رجوع کریں۔

اقبال کا کارنامہ

یہ بات عام طور پر تسلیم کی جاتی ہے کہ اقبال، سر سید احمد خاں کی تحریک کا نتیجہ تھے۔ اقبال کا دور سر سید کے دور سے مختلف تھا۔ برطانوی راج ناقابل برداشت ہو چکا تھا اور پہلی جنگ عظیم کے وقت اور اس کے خاتمہ کے بعد مختلف طاقتوں کا توازن ۱۸۵۷ء کی شورش سے قبل یا اس کے فوراً بعد کسی صورت حال سے بالکل مختلف تھا۔ ہندوستانی سماج میں ایک نیا طبقہ محنت کش طبقہ پیدا ہو چکا تھا ۱۹۱۹ء کے جلیانوالہ [illegible] قوم پرست رہنماؤں کی گرفتاری ہوئی اور وہ سزایاب ہوئے

ہندوستان میں بمبئی کے پختہ ہوتے ہوئے مزدور طبقے نے پہلی ہڑتال کی۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد کرۂ ارض پر محنت کشوں کی ریاست قائم ہوئی اور نو آبادیوں اور نیم نو آبادیوں میں زبردست سامراج دشمن تحریکیں ابھریں ہندوستان بھی اس شورش کا شکار ہوا۔

اقبال حساس تھے وہ برطانیہ کی غلامی اور اس سے پیدا شدہ ذلت اور ظلم و مصائب برداشت نہ کر سکتے تھے۔ قوم پرستی سے ان کا دل سرشار تھا سامراج دشمنی انھیں متاثر کرتی تھی۔ غلامی کی ذلت اور تکلیف سے اپنے ہم وطنوں کی بے حسی سے ان کا دل کڑھتا تھا۔ خاص طور پر مسلمانوں کی حالت ان کے سامنے تھی۔

اس صورت حال میں ان کی شاعرانہ تخلیقی سرگرمی شروع ہوئی وہ یورپ گئے اور وہاں انھوں نے سرمایہ داری کا زوال اور انحطاط دیکھا وہ اسلامی دنیا میں گھومے اور وہاں انھوں نے سامراج کی ریشہ دوانیاں اور مشرق وسطیٰ میں مسلمان عوام کی بے بسی دیکھی۔ اقبال کو یورپ میں سرمایہ داری کا اصل روپ نظر آیا

رعنائی تعمیر میں رونق میں صفا میں — گرجوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کی عمارات
ظاہر میں تجارت ہے حقیقت میں جوا ہے — سود ایک کا لاکھوں کے لئے مرگ مفاجات
یہ علم یہ حکمت یہ تدبر یہ حکومت — پیتے ہیں لہو دیتے ہیں تعلیم مساوات

اقبال اسپین جاتے ہیں اور وہاں مسجد قرطبہ کی زیارت کرتے ہیں جو اسلام کی گزشتہ عظمت کی علامت ہے اور اپنی بہترین نظم اس موضوع پر لکھتے ہیں۔

تجھ سے ہوا آشکار بندۂ مومن کا راز — اس کے دنوں کی تپش اس کی شبوں کا گداز
ہے زمین قرطبہ بھی دیدۂ مسلم کا نور — ظلمت مغرب میں جو روشن ہے مثل شمع طور

سرمایہ داری نے مغرب کے سامراجی ملکوں میں انسان کو جس حقیر درجے تک پہنچا دیا ہے اس کے مقابلے میں اقبال نے مسلمانوں کے تابناک ماضی کو دیکھا اپنے عروج کے زمانے میں انھوں نے یورپ کے ایک حصے پر حکومت کی تھی اور اسکی

تہذیب اور تمدن کو بہت کچھ دیا تھا۔

راستے میں اقبال فلسطین میں بیت المقدس جاتے ہیں اور فلسطین کے مسئلہ پر منعقد ہونیوالی موتمر عالم اسلامی میں شرکت کرتے ہیں یہاں وہ عرب ریاستوں کے باہمی نفاق کو دیکھتے ہیں طارق بن زیاد کے وارث جو عرب سپاہیوں کی جمعیت کے ساتھ اسپین کے ساحل پر اترا تھا اور واپسی کے راستے بند کرنے کے خیال سے اس نے کشتیاں جلا دی تھیں۔ صلاح الدین غازی کے وارث زمین پر پڑے تھے اور سامراجی گدھ ان کا گوشت اور ہڈیاں کھا رہے تھے اقبال فریاد کرتے ہیں:۔

قافلۂ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں　　گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات

یہ شعر اقبال کے کرب اور کشمکش کا آئینہ دار ہے وہ حسین کی آمد کے مشتاق اور منتظر تھے جو ان کے ملکوں کو تاراج کرنیوالی ان باطل سامراجی قوتوں کے مقابلے میں اپنے عقیدت مندوں کا قافلہ لے کر نکلے۔ یہی وہ نیا انسان تھا جس کی اقبال کو تلاش تھی وہ دور دور دیکھتے ہیں انسان کے تخلیقی افکار کے سرچشموں کا رخ کرتے ہیں اپنے استدلال کی کسوٹی پر اپنی دریافت شدہ تحقیقات کو پرکھتے ہیں اور پھر ان سب کی مدد سے اپنے تصورات کا نظام ڈھالتے ہیں۔

ہندو تعلیمات کا رخ کرتے ہیں قدیم ہندو فکر کے مطابق زندگی کرما کے جنموں کا سلسلہ ہے ہر جنم پچھلے جنم کے پاپ کی سزا ہے آخر کرب ناک تکلیف دہ جنموں کے اس سلسلے سے کیونکر نجات پائی جائے ہندو فلسفیوں کے نزدیک ترک دنیا اس کا حل ہے اگر عمل مصائب سے بھرے دوسرے جنم کا سبب ہے تو نجات ترک عمل ہی سے حاصل ہوگی۔ یہی خیال تھا جو ارجن کو اپنے عزیزوں اور بھائیوں کورو خاندان کے لوگوں کے خلاف تیر چلانے سے انکار کرتے وقت ستا رہا ہوگا۔ سری کرشن سامنے آتے ہیں اور یہاں اقبال اسرار خودی کے دیباچے میں سری کرشن کو نذرانہ عقیدت پیش کرتے ہیں۔

بھگوت گیتا انسان کو تقدیر پرستی کے نظریے سے منسلک کردیتی ہے انسان کے سبھی اعمال مقدر سے وابستہ ہیں اور اقبال "کرمن نیہ ادھیکارستے ما پھلیشو مکدا چنا" کو ترک دنیا کی ہند وتعلیمات کی نئی تشریح کی حیثیت سے پڑھتے ہیں جہاں ترک عمل کی نہیں بلکہ بے غرض عمل کی تعلیم ہے۔ انسان کو اپنے عمل کے نتیجے کے طور پر کوئی لالچ یا ذاتی مقصد پیش نظر نہیں رکھنا چاہئے۔

اپنی مشہور نظم جاوید نامہ میں اقبال اپنے تخیلی سفر میں جنت پہنچتے ہیں اور سنسکرت کے مشہور شاعر برتری ہری سے ملتے ہیں اور اس کے اپنے مسائل اور اپنی ذہنی کشمکش کا ذکر کرتے ہیں رومی بھرتری ہری کو ان اشعار میں اقبال سے متعارف کراتے ہیں۔

آں نوا پرداز ہندی را نگر — شبنم از فیض نگاہ او گہر

کارگاہ زندگی را محرم است — او جم است و شعر و جام جم است

اقبال بھرتری ہری سے پوچھتے ہیں کہ شاعری میں لطافت گداز اور تاثیر کہاں سے آتی ہے کیا یہ خدا کی دین ہے یا ذات کی تخلیق ہے بھرتری جواب دیتے ہیں۔

جان ما را لذت اندر جستجو است — شعر را سوز از مقام آرزو است

پھر اقبال مشہور سنسکرت شاعر کو بتلاتے ہیں کہ وہ اپنے ہم وطنوں میں زبردست کشمکش پاتے ہیں اس موقع پر بھرتری اپنے خیالات کو بے نقاب کرتا ہے اور سب اسرار و رموز کھولتا ہے۔ یہاں اقبال نے بھرتری ہری کے سنسکرت اشعار کا ہو بہو فارسی میں ترجمہ کردیا ہے جب وہ کہتا ہے کہ جوش عمل کے بغیر دعا کے کوئی معنے نہیں۔ زندگی عمل کا دوسرا نام ہے اور اگر عمل صالح ہے تو زندگی کا مقصد پورا ہوجاتا ہے۔

"میں تمہیں وہ راز بتاتا ہوں جو دوسرے نہیں جانتے۔ وہ لوگ خوش قسمت ہیں جو ... اپنے دل کی لوح پر کندہ کرلیتے ہیں۔ یہ کائنات جسے تم دیکھتے ہو، خدا کی وجہ سے نہیں ہے تمہاری وجہ سے ہے۔ کپڑا بننے والا جو خرقہ بھی تمہارا ہے اور

ہوتا ہاتا تم اس پہ بنتے ہو وہ بھی تمہارا ہے ۔ یعنی عمل بھی تمہارا ہے اور عمل کا نتیجہ بھی تمہارا ۔ زندگی کے قانون کے سامنے سرِ تسلیم خم کردو یہ قوانین عمل اور عمل کے نتائج دونوں کے حق میں ہیں عمل ہی جہنم ہے عمل ہی جنت ہے، عمل ہی اعراف ہے۔

اب ملاحظہ ہو اقبال اسی تاثر کے ماتحت کیا کہتے ہیں ۔

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی،
یہ خاکی اپنی فطرت سے نہ نوری ہے نہ ناری ہے

قدیم ہندو تعلیمات کے مطالعہ ہی سے اقبال مطمئن ہوگئے وہ اس سے آگے بڑھے انھوں نے اپنے خیالات کی تکمیل کے لئے عرب، ایران اور یورپ کے فلسفیانہ تصورات کا مطالعہ کیا ۔ اقبال کو ترکِ دنیا اور ترکِ عمل سے نفرت تھی وہ [illegible] کو تکلیف دہ حد تک ترکِ عمل کا فلسفہ جانتے تھے جو [illegible] کی دردناکی کو تبدیل کرنے کی خواہش ہی کو مار دیتا ہے ۔

یورپ میں کیتھولک چرچ خدا کے نام پر اور خدا کے واسطے انسان کو ہر قسم کے ظلم و ستم کو صبر کے ساتھ برداشت کرنے کی تلقین کرتا تھا مگر مشہور مصلح اور مفکر [illegible] (۱۲۶۰ تا ۱۳۲۷ء) نے ان تعلیمات کے خلاف علمِ بغاوت بلند کیا اور اعلان کر دیا کہ خدا "فطرت سے آزاد خود فطرت ہے" تقدیر پرستی کے اس تصوراتی سرچشمے کو ختم کر دینے کے بعد تصوف کے دائرے کے اندر رہکر [illegible] نے زمینداروں کے ظلم کے خلاف کسانوں کی بغاوت [illegible]

اقبال نے مشہور جرمن تصوراتی فلسفی [illegible] (۱۷۴۶ تا ۱۸۱۶ء) کا مطالعہ کیا ۔ اس فلسفی نے اپنی کوششوں سے مذہب کے ذریعے اس نتیجہ تک پہنچنے کی راہ نکالی کہ مادہ اور حرکت ایک دوسرے سے اس طرح لازم و ملزوم ہیں کہ [illegible] ہیں کئے جا سکتے [illegible] اس کمزور جرمن بورژوازی کی نمائندگی کرتا ہے [illegible] [illegible] کا قلع قمع کرنے [illegible] رکھتی تھی۔

جرمن فلسفی فختے (۱۷۶۲ تا ۱۸۱۴ء) میں اقبال کی دلچسپی اتفاقی تھی فختے جرمنی کا تصور پرست فلسفی تھا جو جاگیردارانہ حقوق کی نکتہ چینی کرتا تھا اور جرمنی کی وحدت کا حامی اور جاگیردارانہ تقسیموں کا مخالف تھا۔ فختے کے تصورات میں اقبال کو اپنے تصور ذات اور خودی کی بازگشت ملی۔ تصوراتی مطلق انا سے فختے نے انسانی انفرادیت کا تصور برآمد کیا تھا فختے کے لئے "ذہنی وجدان" یا حقیقت پر ذہن کا براہ راست غور ہی تمام عقلی علوم کا وسیلہ ہے اس کا تصور پرستی معروضی تھی اور انقلاب فرانس کے اثر سے فختے کے لئے اخلاقیات میں آزادی کی مرکزی حیثیت ہوگئی۔ ان سب کے اثرات اقبال پر مرتب ہوئے۔

اقبال نے گوئٹے (۱۷۴۹ تا ۱۸۳۲ء) اور اس کی شہرۂ آفاق تصنیف فاؤسٹ کا مطالعہ کیا گوئٹے کا ہیرو فاؤسٹ مقدس کتاب میں لفظ کی جگہ یہ 'عمل' پڑھتا ہے جب کہ اصل متن ہے" لفظ خدا تھا اور خدا لفظ تھا، فاؤسٹ نے پڑھا" عمل ہی خدا تھا اور خدا عمل تھا" اس نکتے نے اقبال کو متاثر کیا۔

اقبال نے نطشے (۱۸۴۴ تا ۱۹۰۰ء) کا مطالعہ کیا اس جرمن فلسفی نے اپنا اخلاقی نظام ڈارون کے نظریہ ارتقا کی بنیاد پر تشکیل کیا اقبال کا مرد کامل زندگی کی تمکنت کا منبع ہے۔ نطشے خدا کے وجود کا قائل نہ تھا مگر نطشے کا مرد کامل تمام مادی فضل سے دو تخلیق کے دوامی سلسلے کا قائل ہے جو آج موجود ہے جو ماضی میں بھی وجود تھا اور مستقبل میں بھی وجود ہوگا، اقبال مرد کامل کے تصور نے تو متاثر کیا مگر وہ نطشے کے خدا کے وجود سے منکر ہونے یا تخلیق کے دوامی تسلسل کے نظریے کے قائل نہ ہوسکے۔

اقبال نے برگساں (۱۸۵۹ تا ۱۹۴۱ء) کا بھی نہایت غور سے مطالعہ کیا دونوں ہم عصر تھے برگساں کا تعلق وجدان کے قدیم دبستان سے تھا اس کی تعلیمات میں ادراک اسی عمل سے مطابقت رکھتا ہے جو حقیقت کو جنم دیتا ہے اقبال حقیقت کے ادراک اور اس کے ساتھ تخلیق کے تصور کو قبول نہ کرسکے۔ اسلام کے مذہبی افکار سے ان کی گہری وابستگی انہیں اس کی اجازت نہ دیتی تھی۔

اقبال نے عرب افکار کا بھی مطالعہ کیا۔ ان کے خیال [illegible] ایران تصورات [illegible] کا خاصہ اثر پڑا [illegible] اسلام [illegible] جس نے بعد کو اسلام قبول کیا (۵۰۴ میں پیدا [illegible] ۱۱۰۰ء۔ ۶۶۱ء میں ۱۵۷ برس کی عمر میں انتقال [illegible] کا قول تھا "خدا کے علاوہ [illegible] کچھ باطل ہے" اور اس قول کا [illegible] رسول اللہ نے اتفاق [illegible] لیا ہے وحدت الوجود کے تصور سے الگ اور کسی کا وجود نہیں ہے۔

یہ خیال کم و بیش وہی تھا جو شنکر نے (۷۸۸ تا ۸۲۰ء) نے ہندوستان میں اپنے ادویت و ادویا غیر ثنویت تعلیمات کے ذریعہ ظاہر کیا ہے برہما کے علاوہ کوئی اور [illegible] دنیا میں نہیں ہے اسکو برہما وجود [illegible] ستی۔ شیخ محی الدین ابن عربی ۱۱۶۵ء میں اندلس میں پیدا ہوئے اور ۱۲۴۰ء میں دمشق میں انتقال فرمایا [illegible] کو نئی زندگی بخشی انھوں نے صرف یہ کہنے پر اکتفا نہیں کیا کہ خدا کے علاوہ اور کوئی وجود نہیں ہے وہ ایک قدم اور آگے گئے۔ کوئی اور شے ہے نہ تو دعا یا پرستش کی جا سکتی ہے اور نہ کوئی اور چیز [illegible] مدد ہو سکتی ہے۔ تصوف نے خدا اور کائنات [illegible] وحدت کا سبق دیا۔ خدا ہی تنہا حقیقت ہے۔ "لہذا زندگی کا اعلیٰ ترین مقصد کمال اور آخر۔ عرفان اور للہیت، شرق کے ذریعے خدا سے مل جانا تھا" (لغت فلسفہ مرتبہ ایم روزن تھال اور پی یودن۔ پروگرس پبلشر۔ ماسکو ۱۹۶۷ صفحہ ۴۴۳)

اقبال نے پھر افکار و تصورات کے ایرانی سر چشمہ کی طرف رجوع کیا۔ زرتشت کی تعلیمات کے مطالعے میں اقبال اس قسم کے خیالات سے دوچار ہوئے کہ فطرت قانون ہے [illegible] فطرت ہی [illegible] پنہاں ہے۔ یہ آویزش اچھے اور برے عناصر، یزداں اور اہرمن کے درمیان ہے اور ابدی ہے۔ زرتشت کی تعلیمات میں اقبال نے یہ رمز پایا کہ آتش کی خلش اور جستجو کی گرمی انسانی کاروان کے مرکزی عناصر ہیں۔

اقبال نے مانی Mann (پیدائش ۲۱۵ء) کا مطالعہ کیا جس نے بدھ ازم [illegible] زرتشتی تعلیمات کو یکجا کر لیا تھا اور جس کا خیال تھا کہ دنیا برائیوں کا اجتماع ہے۔

شیطان کی حرکات کا نتیجہ ہے اور اس سب کا نتیجہ ترک دنیا کی تعلیم کی شکل میں نکلتا ہے۔ اقبال نے افلاطون کی تعلیمات رد کر دیا کیونکہ یہ انسانوں کو عمل کی لذت سے محروم کرتی ہیں۔ افلاطون تمام حیاتی اشیاء کو عارضی جانتا تھا اور اشیاء کے غیر مادی تصورات اور ان دیکھی غیر محسوس چیزوں سے اسے گہری وابستگی تھی اس کے نزدیک عالم اسباب محض فریب تھا وہ موت کو ترجیح دیتا تھا۔

جلال الدین رومی (۱۲۰۷ تا ۱۲۷۳ء) نے اقبال کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ رومی لکھتے ہیں ؎

نہ شبم نہ شب پرستم کہ حدیث خواب گویم
چو غلام آفتابم ہمہ ز آفتاب گویم

اور اقبال کہتے ہیں ؎

قائم یہ عنصروں کا تماشا تجھی سے ہے — تیرا یہ سوز و ساز سراپا تجھی سے ہے
اے آفتاب ہم کو ضیائے شعور دے — چشم خودی کو اپنی تجلی سے نور دے

یہ جلال الدین رومی ہی تھے جنھوں نے اپنے دور کے ایسے متصوفانہ تصورات کا مقابلہ کیا جو زندگی کو بے عملی کی طرف لئے جا رہے تھے انھوں نے مایوسی کو امید سے اور شک کو یقین سے بدل دیا انھوں نے زندگی کے مثبت رویے کی تلقین کی جس میں آرزو اور تلاش کو مرکزی مقام حاصل ہو۔ رومی کہتا ہے کہ میں چوپاؤں اور جانداروں سے بیزار ہوں مجھے ایسے انسان کی تلاش ہے جو اپنے میں فرشتوں، نبیوں اور خدا کو شکار کر سکے۔ رومی کے نزدیک عشق انسان میں تسخیر کائنات کی قوت اور انائی پیدا کرسکتا ہے۔

یہ ہے دنیا بھر کے تخلیقی انسانی فکر کے دائرے میں اقبال کے طویل سفر کا
بیان جو تاریخ عالم پر محیط ہے اور جس کے ذریعے انسان ذہن کو تڑپانے اور اپنی
روح کو بے قرار رکھنے والے نظام ہستی کے مقابلے میں ... کے مسئلے کو حل کرسکے

اور وہ ایک ایسی منزل تک پہنچتے ہیں جہاں ایسی تمام زنجیریں توڑی جا سکتی ہیں،
جو انسان کو بے عملی سے باندھے ہوئے ہیں اور اسی طرح انسان عمل کی آزادی حاصل
کر سکتا ہے یہی اقبال کا فلسفۂ عمل ہے

تو رہ نوردِ شوق ہے منزل نہ کر قبول!

زندگانی کی حقیقت کوہکن کے دل سے پوچھ
جوئے شیر و تیشہ و سنگِ گراں ہے زندگی

یقیں محکم، عمل پیہم، محبت فاتح عالم
جہادِ زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی

اے پیکرِ گِل کوششِ پیہم کی جزا دیکھ

جس کا عمل ہے بے غرض اس کی جزا کچھ اور ہے

میارا بزم برساحل کہ ایں جا　　نوائے زندگانی نرم خیز است
بدریا غلط و باموجش در آویز!　　حیاتِ جاوداں اندر ستیز است

اقبال آزادانہ عمل کے قائل ہیں۔ ان کے نزدیک ماضی کو مستقبل کے
لئے حوصلہ کا سرچشمہ ہونا چاہیے نہ ہمارے ہاتھوں کی زنجیر اور ہمارے فکر کو
مفلوج کرنے والی میراث نہ بننا چاہیے وہ ماضی سے [illegible]

ی شنودتے پارستوں کے نشانات دیکھتے ہیں مگر یہ نہیں چاہتے کہ یہ پرانی نشان و شنو سوتے ہوئے لوگوں کو اور زیادہ سلانے کی لوری بن جائے وہ کہتے ہیں ۔

پیشہ ما عوض دادکر لعلے زمیراث پدر خواہی ‌ ‌ ‌ کجا عیش بروں آوردن لعلے کہ در سنگ است

نغمۂ بیداری جمہور ہے سامان عیش ‌ ‌ ‌ قصۂ خواب آور اسکندر و جم کب تلک
آفتاب تازہ پیدا بطن گیتی سے ہوا ‌ ‌ ‌ آسماں ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک

یاد عہد رفتہ میری خاک کو اکسیر ہے ‌ ‌ ‌ میرا ماضی میرے استقبال کی تفسیر ہے

اقبال عوام کو یقین اور اعتماد کا حوصلہ دے کر عمل کی طرف راغب کرتا رہتے ہیں ۔

گرماؤ غلاموں کا لہو سوز یقیں سے ‌ ‌ ‌ کنجشک فرومایہ کو شاہیں سے لڑا دو

شاہین کو اقبال کے کلام میں خاص اہمیت حاصل ہے وہ عزت نفس دوربینی اور ایثار و قربانی کی علامت ہے شاہین ایسا خوددار ہے کہ وہ دوسرے کے مارے ہوئے شکار کو نہیں کھاتا وہ زندگی کی آسودگیوں سے اتنا بے نیاز ہے کہ وہ اپنا گھونسلا نہیں بناتا وہ بہت اونچی بلندیوں پر اڑتا ہے اسکی نظر بہت تیز ہوتی ہے اور وہ تنہائی پسند ہوتا ہے ۔ لہذا شاہین اقبال کے مرد کامل کے تصور کی علامت بن جاتا ہے ۔

پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں ‌ ‌ ‌ کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ

نہیں تیرا نشیمن قصر سلطانی کے گنبد پر ‌ ‌ ‌ تو شاہیں ہے بسیرا کر پہاڑوں کی چٹانوں پر

نشانِ عشق دلِ زندہ کی تلاش میں ہے — شکارِ مردہ سزاوارِ شاہباز نہیں

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں — ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں!
تو شاہیں ہے پرواز ہے کام تیرا — ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں!

اقبال کے کلام میں انا، خودی اور مردِ کامل کے تصورات

پوری دنیا کے افکار کے تاریخ میں اقبال کی تلاش اور اسلامی افکار کی تشکیلِ نو کی کوشش اقبال کو ان کے مشہور فلسفۂ خودی تک لے آئی اور وہ مردِ کامل اور مردِ مومن کے تصورات تک پہنچے۔

اقبال اس نظریے کے قائل نہ ہو سکے کہ مادی دنیا محض مایا یا فریب ہے وہ اس تقدیر پرستی کے بھی قائل نہ ہو سکے کہ انسان میں کوئی ذاتی توانائی نہیں ہے اور جو کچھ اس کے لئے پہلے سے مقدر ہو چکا ہے وہ صرف اسی کا پابند ہے اقبال اس تصور کے بھی قائل نہ ہو سکے کہ سبھی راستے آتما کو روحِ مطلق سے ملن تک لے جاتے ہیں وہ گیان اور ترکِ دنیا سے ہو کر گزرتے ہیں۔

یہ سب تصورات ان کے تعمیری ذہن سے ٹکراتے تھے اور ان کے اس خیال کے بھی نقیض تھے کہ خدا کی سبھی مخلوقات میں انسان ایسی مخلوق ہے جو اپنے خالق کی تخلیقی زندگی میں شعوری طور پر شریک ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے" (اقبال: اسلام کے مذہبی افکار کی تشکیلِ نو صفحہ ۷۲ بحوالہ ایم۔ ای۔ شیخ "پاکستانی فلسفہ اور سماجیات۔" ۱۹۷۱ء صفحہ ۳۴) اقبال تخلیق میں انسان کو کم و بیش خدا کا ہمسر بنا دیتے ہیں۔

تو شب آفریدی چراغ آفریدم — سفال آفریدی ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی — خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم — من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

اس نظم سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال انسان کو کتنا اعلیٰ اور ارفع مقام دیتے ہیں۔ انسان خدا کی تخلیقات لے کر انھیں بہتر بنا سکتا ہے اور ان پر اضافہ کرنے پر قادر ہے۔

اقبال نے گیان دھیان اور روح مطلق سے انضمام کا راستہ رد کر دیا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار خواجہ گیسو دراز سے منسوب ہیں اور روح مطلق سے ملن کے تصور کو خوبی سے بیان کرتے ہیں۔

پانی میں نمک ڈال لیاں دیکھنا اسے   جب گھل گیا نمک تو نمک بولنا کسے
دیا گھول خودی اپنے خدا ساتھ مصطفےٰ   جب گھل گئی خودی تو خدا بولنا کسے

ترک دنیا اور اپنی خودی کے انضمام کا یہ تصور ہے یہ اقبال کے لئے قابل قبول نہیں ہے اس کا پیغام ہے۔

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے   خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے
خودی کی شوخی و تندی میں کبر و ناز نہیں
جو ناز ہو بھی تو بے لذت نیاز نہیں

اقبال کا مرد کامل؛ مرد مومن بلاشبہ اچھے مسلمان اور ان کے مذہبی تصورات اور معتقدات کے قایل بھی ہیں۔ انسان اس درجے تک صرف مسلسل جدوجہد اور تخلیقی فکر کے ذریعے پہنچ سکتا ہے۔ وہ محض مقررہ راستے کا اندھا مقلد نہیں اس نے اسلامی فکر کے اندر داخل ہونے والے تمام غلط تصورات اور اسلامی رسوم میں داخل تمام برائیوں کو یکسر ترک کر دیا ہے اقبال اسلامی نظریے کے دائرے میں برسرکار ہیں اقبال کا یہ مثالی پیکر محنت کش اور ایثار پیشہ ہے وہ بیک وقت درویش بھی ہے اور شہنشاہ بھی، سردار بھی ہے اور خادم بھی وہ دنیوی آسودگیاں حاصل کرتا ہے اور انھیں حقارت کی نظر سے دیکھتا ہے۔

پرے ہے چرخ نیلی فام سے منزل مسلماں کی
ستارے جس کی گرد راہ ہوں وہ کارواں تو ہے

سبق پھر پڑھ صداقت کا عدالت کا شجاعت کا
لیا جائے گا تجھ سے کام دنیا کی امامت کا

کوئی اندازہ کر سکتا ہے اس کے زورِ بازو کا
نگاہِ مردِ مومن سے بدل جاتی ہیں تقدیریں

اسکی امیدیں قلیل اسکے مقاصد جلیل
اسکی ادا دل فریب اسکی نگہ دل نواز

نرم دمِ گفتگو گرم دمِ جستجو
رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاکباز

عقابی روح جب بیدار ہوتی ہے جوانوں میں
نظر آتی ہے ان کو اپنی منزل آسمانوں میں

اس طرح کامل، مردِ مجاہد بھی ہے اور صلح جو اور امن پسند بھی، پہاڑی چشمے کی طرح طوفانی بھی ہے اور جوئے باغ کی طرح نغمہ بار بھی۔ قطرۂ شبنم کی طرح ٹھنڈا اور خوشگوار بھی ہے اور دریاؤں کے دل متلاطم کر دینے والا طوفان بھی۔

گزر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں سے
گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا

جس سے جگرِ لالہ میں ٹھنڈک ہو وہ شبنم
دریاؤں کے دل جس سے دہل جائیں وہ طوفان

ابلیس: انسانی تکمیل کا ایک وسیلہ

اس قسم کے مردِ کامل کی تشکیل کا اقبال کے نزدیک ایک مخصوص عمل ہے

صرف یہ نہیں کہ اس قسم کے دور کا دور کی تخلیق نہیں کرتا بلکہ فرد کی ذاتی کاوش بھی اسے اس بلندی تک نہیں پہنچاتی ہے۔ اس قسم کے مرد کامل کی تشکیل میں ابلیس کا بھی حصہ ہے۔ اقبال کی شاعری میں ابلیس کا ...... ہے۔ اقبال کی شاعری میں ابلیس ...... کی نظم فردوس گم شدہ میں ابلیس کے تصور کی یاد دلاتا ہے۔ ابلیس کے بغیر آدم پر دوزخ لرزاں رہتی ہے اقبال نے ابلیس کو تکمیل انسانی کا ہم نوا بنایا ہے ابلیس جبریل سے کہتا ہے:

> گر کبھی خلوت میسر ہو تو پوچھ اللہ سے
> قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو

ابلیس انسان کے اندر ترغیبات پیدا کرتا ہے اور اسے غلط راستے کی طرف جانے پر آمادہ کرتا ہے۔ انسان کا فرض ہے کہ وہ ان تمام ترغیبات کا مقابلہ کرے اور اپنی تکمیل کرے۔

اقبال کی نظم ابلیس کی مجلس شوریٰ اس لحاظ سے نہایت اہم ہے کہ اس میں ابلیس کے مشیر اس سے مشورہ کرنے کے دوران شاعر کے تصورات کا اظہار کرتے ہیں۔ مجلس شوریٰ کا صدر ابلیس اپنے مشیروں سے دنیا کا حال پوچھتا ہے۔ اقبال کے نزدیک ابلیس کے لئے سب سے بڑا دشمن مسلمان ہے کیونکہ ابلیس کی ہوس کا پردہ وہی فاش کرسکتا ہے۔ ابلیس اپنے ابتدائی کلمات میں بتاتا ہے کہ اس نے غریبوں کو اپنے مقدر پر قانع بنا دیا ہے اور امیر لوگ سرمایہ داری کے جنون میں مست ہیں۔ کوئی بھی ابلیس کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔

پہلا مشیر ابلیسی نظام کی تعریف کرتا ہے کہ لوگ غلامی میں مست ہو گئے ہیں غریبوں کے اندر خواہش مر چکی ہے۔ اگر کچھ ارمان باقی ہیں تو وہ مر جائیں گے ملا اور صوفی مطلق العنان بادشاہوں کے چاپلوس ہو گئے ہیں اور اس سے اہل مشرق کو فیض پہنچا ہے مسلمان مطیع ہو گئے ہیں اور ہر قسم کا جہاد اس عہد میں ان کے لئے ممنوع ہو گیا ہے۔

دوسرا مشیر اس نظام کے سلسلے میں عوام کے مطالبہ جمہوریت کو خطرہ بتاتا ہے مگر اس

یہ کہہ کر خاموش کر دیا جاتا ہے کہ جمہوریت بعض نقاب ہے درحقیقت اس کے پیچھے بادشاہت یا وزارت ہی حکمرانی کرتی ہے مغربی جمہوریت کو دیکھئے اس کی بیرونی آب و تاب کے پیچھے چنگیز کی ظلمت موجود ہے۔

تیسرا مشیر ایک یہودی کارل مارکس کی شر انگیزی کی شکایت کرتا ہے جو پیغمبر یا اوتار نہیں ہے مگر صاحب کتاب (سرمایہ) ہے اس نے مظلوموں کو جگایا ہے اور غلام اپنے آقاؤں کے خلاف اٹھ کھڑے ہوئے ہیں مگر ابلیس اپنے جواب میں کارل مارکس کی طرف سے خطرے کو گھٹا کر بیان کرتا ہے اشتراکی کوچہ گرد ابلیس کے لئے باعث پریشانی نہیں ہیں، اس کو خطرہ ہے تو مسلمانوں سے۔ ہے مسلمانوں کو پیغمبر کی اصل تعلیمات سے بے خبر رکھو انھیں شاعری اور تصوف میں محو رکھو صرف اسی صورت میں ابلیسی نظام محفوظ رہ سکے گا۔

یہاں انھوں نے اعلیٰ درجے کی شاعری کے ذریعے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے ابلیس برائی کی علامت ہے، اور اس کی مجلس شوریٰ سازشوں کے ایسے گروہ سے عبارت ہے جو انسانیت کے خلاف اور آزادی کے لئے لڑائی کے خلاف برسر پیکار رہتے ہیں۔

عقل و عشق کی کشمکش

عشق کا ایک خاص مقام ہے اور اقبال کی شاعرانہ فکر کے نظام میں اس کے وسیع معنی ہیں۔ عشق والہانہ محبت ہے عشق عقیدہ ہے عشق ضمیر بھی ہے اور شعور بھی عشق صداقت بھی ہے اور صبر و قناعت بھی عشق شجاعت بھی اور فراست بھی اقبال کا مرد کامل عشق کو خدا کے شکار کرنے کا وسیلہ بناتا ہے۔

یزداں بہ کمند آور اے ہمت مردانہ

عشق کے بارے میں اپنا نظریہ اقبال نے اپنی عظیم نظم ذوق و شوق میں جس کا بیشتر حصہ فلسطین میں لکھا گیا اور مسجد قرطبہ میں واضح کیا ہے۔

اقبال عقل اور عشق دل اور دماغ کی کشاکش کو بے نقاب کرتے ہیں درحقیقت یہ کشمکش سائنس یعنی عقل پسندی اور مذہب یا اعتقاد کے درمیان ہے اقبال سائنس اور مذہب کی کشمکش سے دوچار ہوتے ہیں کیا مذہب سائنس کی ترقی میں رکاوٹ بنے گا؟ شاید ممکن نہ ہو۔ کیا وہ اپنے کو سائنس کا تابع اور مطیع کریگا؟ کیا دونوں میں کوئی سمجھوتہ ممکن ہے؟

اقبال اس معاملہ نظریہ عکس کے مطابق اپنے تصورات کی روشنی میں اظہار خیال کرتے ہیں عشق کے معنی بے محابا عمل ہے عقل کے معنی ہیں استدلال اور نتائج کے بارے میں شک وشبہ۔

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لب بام ابھی

اقبال عشق کو عقل پر ترجیح دیتے ہیں۔ کیونکہ عشق میں والہانہ پن اور جرأت ہے عقل ہچکچاہٹ پیدا کرتی ہے مگر اقبال عقل کو رد نہیں کرتے وہ یہ چاہتے ہیں کہ عقل عشق سے جلا پائے اور عشق عقل سے مستحکم ہو۔ عشق عقل کے تابع قرار دیا گیا ہے۔

اچھا ہے دل کے پاس رہے پاسبان عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑدے

اقبال عقل اور عشق کے درمیان ٹکراؤ نہیں چاہتے جس سے شبہ اور ہچکچاہٹ پیدا ہو اور عمل رک جائے وہ عقل کو عشق کے ساتھ اس طرح ہم آہنگ کرنا چاہتے ہیں کہ عمل کو تقویت ملے۔

زیرکی از عشق گردد حق شناس   کارِ عشق از زیرکی محکم اساس

یہاں عقل اور عشق کی کشمکش نمایاں ہے اور اقبال مذہب کے اتباع کے دائرے میں رہ کر سائنس کو مذہب کا تابع کرنے کی کوشش کررہے ہیں

وہ سائنس سے اتنے ہی دور نظر آتے ہیں جتنے وہ مذہب سے قریب ہیں اور یہی اقبال کی کمزوریوں کا راز ہے ۔

اقبال کے تضادات اور کمزوریاں

اس مقالے کے شروع میں یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ اس دور کے ہندوستان کے سماجی اور سیاسی فکر کی تمام آویزشیں دو بنیادی مقاصد کے تابع ہیں برطانوی اقتدار سے آزادی اور ہندوستانی سماج کی ترتیب نو ۔ اقبال کو اس نقطۂ نظر سے پرکھا جائے تو ان کے افکار اور تعلیمات میں کئی تضادات اور کمزوریاں ظاہر ہونگی ۔

بیداری کی تمام تحریکوں کا لازمی طور پر ایک مقصد آزادی نسواں بھی ہوتا ہے مگر اس سوال پر اقبال کا تصور دقیانوسی ہے ۔

وجود زن سے ہے تصویر کائنات میں رنگ
اسی کے ساز سے ہے زندگی کا سوز دروں
مکالمات فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن
اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرار افلاطوں

آزادی نسواں کے مسئلے پر اقبال نے کہا ہے وہ اس پر وہ اپنا ذہن نہیں بنا سکے ہیں وہ اس پر " فرزندان تہذیب " کے ڈر سے کچھ کہنا نہیں چاہتے اور خود عورتوں سے اس مسئلے پر کوئی فیصلہ کرنے کو کہتے ہیں ۔

کیا چیز ہے آرائش و قیمت میں زیادہ
آزادی نسواں کہ زمرد کا گلوبند

آزادی نسواں پر اقبال اس سے گہری طنز نہیں کر سکتے تھے ۔
اقبال مرد کی برتری اور عورتوں کی محافظت کے بارے میں اس کے خداداد حق کے قایل تھے ۔

پردہ ہو تعلیم نئی ہو کہ پرانی نسوانیت زن کا نگہبان ہے فقط مرد

عورتوں کی تعلیم سے متعلق بھی اقبال کے اپنے تحفظات ذہنی ہیں۔

جس علم کی تاثیر سے زن ہوتی ہے نازن
کہتے ہیں اسی علم کو ارباب نظر موت

جوہر مرد عیاں ہوتا ہے بے منت غیر
مرد کی ذات سے ہے جوہر عورت کی نمود

عورت سے مرد کا رشتہ اور سماج میں ان کے درجے کے متعلق جدید تصورات سے یہ خیالات ٹکراتے ہیں۔ اقبال اس بارے میں اپنی کمزوری سے واقف ہیں۔

میں بھی مظلومیٔ نسواں سے ہوں غمناک بہت
نہیں ممکن مگر اس عقدۂ مشکل کی کشود

اس طرح اقبال گویا عورتوں کی مظلومی کا محض اعتراف کرنے پر اکتفا کرتے ہیں مگر اس معاملے میں موجودہ صورت حال ہی پر قانع رہتے ہیں

بلاشبہ اقبال نے اکتوبر انقلاب کے اثرات اور محنت کش طبقے کی پہلی ریاست کا قیام دیکھا تھا۔ یہ گویا سرمایہ داری کے پیدا کردہ مصائب کا حل تھا جو اقبال نے یورپ، اسلامی دنیا اور ہندوستان میں دیکھے تھے۔ خدا، لینن اور جبرئیل کی ہمکالمی نظم میں اس مسئلے پر اقبال نے اظہار خیال کیا ہے۔ وہ لینن سے ان کے کارنامے کی بدولت ہمدردی رکھتے ہیں۔ وہ خدا کے سامنے لینن سے وجود خداوندی کا اقرار کراتے ہیں مگر لینن پوچھتے ہیں کہ وہ آخر کس کا خدا ہے؟ خداوند مطلق ہے تو سرمایہ داری کرۂ ارض کو کیوں روندے ڈال رہی ہے؟ محنت کش اس قدر بے بس کیوں ہیں؟ آخر سرمایہ داری کا سفینہ کب ڈوبے گا؟ جبرئیل خدا سے مخاطب ہوتا ہے اور کہتا کہ ابھی تخلیق کائنات نا تمام ہے صاحب ثروت، قانون ساز اور فقیہ سب انسان کے شکار کے لئے جال بچھائے ہوئے ہیں، خدا فرشتوں کو حکم دیتا ہے کہ وہ انسانوں کو بیدار کر دیں سلطانی جمہور کا

زمانہ آ رہا ہے ہر نقشِ کہن کو مٹا دیا جائے جس کھیت سے دہقان کو روزی میسر نہ ہو اسے جلا دیا جائے لوگوں کو حوصلہ دو۔ وہ ناانصافی کے خلاف لڑ سکیں، کمزور اور فرومایہ چڑیوں کو طاقت دے کر شاہین سے لڑا دو۔ اسی لب و لہجہ میں اقبال شعر کہتے چلے جاتے ہیں۔ وہ نئی تہذیب کی بشارت دینے والی اس نئی توانائی کو نہیں پہچانتے جو محنت کش طبقے میں مضمر ہے۔

یہ کمزوری اس وجہ سے پیدا ہوئی ہے کہ وہ اپنے تصورات کو مذہبی تصورات کے نظام تک محدود رکھتے ہیں۔ تمام مذاہب موجودہ سرمایہ داری نظام سے پہلے ابھرے تمام مذاہب نے عالمگیر بھائی چارہ، پڑوسیوں کے لئے رحم وغیرہ کی تعلیمات دیں تمام مذاہب نے دولت کے چند لوگوں کے پاس جمع ہو جانے کی مخالفت کی بایں ہمہ کوئی مذہب سرمایہ داری لوٹ، سامراجی ترقی اور استحصالی جنگوں کو روک نہیں سکا یہی نہیں، مذہبی افکار اور مذہبی فکر کے رہنماؤں نے مذہبی افکار و رسوم کو وقتاً فوقتاً سماج کے لئے حکمرانوں اور ارباب اقتدار کے مفادات کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کی خواہ یہ ارباب اقتدار بادشاہ ہوں یا جاگیردار یا کارخانوں اور بینکوں کے مالک سرمایہ دار۔ مذہب سرمایہ داری لوٹ اور سامراجی استحصال اور غلامی کو روکنے میں ناکام رہا۔

مذہبی فکر جو متضاد طبقوں کے مفادات کے درمیان مفاہمت پر مبنی ہے۔ سرمایہ داری نظام کو اکھاڑ کر نہیں پھینک سکتی دراصل تمام مفادات ایک ہونے کا تصور سماج میں دو بالکل متضاد اور متصادم مفادات کی موجودگی کے تصور سے ٹکراتا ہے، اقبال خود بھی ایک کے سود اور ہزاروں کے لئے مرگِ مفاجات کا ذکر کرتے ہیں۔*

اس سب کے باوجود یہ بات قابلِ قدر ہے کہ اقبال نے اس نئے عنصر کے عروج کو دیکھ لیا تھا جواہر لال نہرو نے لکھا ہے کہ "آخر عمر میں اقبال زیادہ سے زیادہ سوشلزم کی طرف مائل ہو رہے تھے سوویت روس نے جو ترقی کی تھی وہ انھیں کھینچتی تھی۔

ان کی شاعری تک میں تبدیلی آچلی تھی "(تلاش ہند سگنٹ پریس کلکتہ صفحہ ۳۰۵ بحوالہ سردار جعفری "ترقی پسند ادب ۱۹۵۷ء فٹ نوٹ صفحہ ۱۱۸)

ملک اور ملت

اقبال کی تحریروں سے صاف ظاہر ہے کہ وہ ملک اور ملت، قوم پرستی اور عالمگیر اسلامی برادری یا پین اسلامزم کی کشمکش سے گزرے ہیں اقبال جس نے لکھا تھا۔

اے ہمالہ! اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں
چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں

وطن کی فکر کر ناداں مصیبت آنے والی ہے۔

تری بربادیوں کے مشورے ہیں آسمانوں میں
نہ سمجھو گے تو مٹ جاؤ گے اے ہندوستاں والو
تمہاری داستاں تک بھی نہ ہوگی داستانوں میں

اقبال جس نے لکھا تھا۔

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا

یہ لکھنے لگا:

مسلم ہیں ہم وطن ہیں سارا جہاں ہمارا

اقبال کے یہاں علاقائی قوم پرستی اور عالمگیر اسلامی اخوت کے درمیان واضح ٹکراؤ نظر آتا ہے۔ اقبال کو پین اسلامزم کا اندھا معتقد قرار دینا مناسب نہ ہوگا ہم اقبال کو مولانا محمد علی کی طرح کمال اتاترک کی جمہوری تحریک کے مقابلے میں خلافت کی حمایت کرتے ہوئے نہیں پاتے۔ یہ صحیح ہے کہ اقبال تمام دنیا کے مسلمانوں کے اتحاد کی مذہبی تصور کے ماتحت عرب کے مرکز سے توانائی حاصل کرنے کی بنیاد

پر یکساں قرار دیتے ہیں. لیکن اس مقام پر ضروری ہے کہ ہم اپنی سامراج دشمن تحریک کے اندر کارفرما تصورات کی باہمی آویزش کا ذرا گہرا مطالعہ کریں۔

ہندو نشاۃ ثانیہ کے رہنماؤں اور جنگ جو قومی رہنما تلک نے بالخصوص ترک دنیا کے فلسفے کی وہ زنجیریں توڑ ڈالیں جو قدیم ہندو فکر نے ڈھالی تھیں انھوں نے بھگوت گیتا کی کرم یوگ کی شکل میں نئی تشریح کی، جس میں نتیجہ کی پرواہ کئے بغیر عمل کرنے کی تلقین تھی مگر یہ سب رہنما ہندو فکر کے دائرے میں کارفرما تھے اور ہندو پنڈتوں کی گرفت میں آئے بغیر ہندو عوام کو جوش دلانے کیلئے مذہبی جذبات سے اپیل کرتے تھے ان کی قوم پرستی ضرور جنگ جویانہ تھی جو بقول نہرو " ہندو تصورات " سے رنگی ہوئی تھی۔ یاد رہے کہ دقیانوسی اور رجعت پسند ہندو قومی تحریک سے دور رہے۔

اس قومی تحریک کے " ہندوانی " رنگ کے اندر سائنس اور مغربی تعقل پرستی کے زیر اثر نہرو کا سیکولر قوم پرستی کا رجحان ابھرا جس میں گہرا اشتراکی رنگ بھی تھا۔ اس زمانے کے اہم مسلم رہنماؤں میں مولانا ابوالکلام آزاد اور ڈاکٹر مختار احمد انصاری اس سیکولر دبستان سے تعلق رکھتے تھے۔ ڈاکٹر انصاری کا خیال تھا کہ " قوم پرستی بین الاقوامیت کی طرف قدم ہے انھوں نے " سامراجی استحصال اور سرمایہ داری کی سامراجی " استعمار پسندی" کو " یورپ میں فیکٹریوں کو چلانے کے لئے خام مواد کے ذرائع پر اجارہ داری قائم کرنے کی کوشش کو اور اپنی مصنوعات کے لئے منڈیوں پر اجارہ داری حاصل کرنے کی سامراجی کوشش کو دیکھ لیا تھا" (منتخب تقاریر و تحریریں صفحہ ۶۸ بحوالہ معین شاکر، خلافت سے تقسیم تک صفحہ ۳۹)

مولانا عبید اللہ سندھی شاید اپنے دور کی قومی اور بین الاقوامی حقیقتوں سے سب سے زیادہ قریب تھے۔ مولانا چاہتے تھے کہ سیاست اقتصادی حقیقتوں پر مبنی ہو سیاسی جماعتیں مذہب سے الگ ہونی چاہئیں۔ وہ گاندھی جی پر

...، کے فکری سامراجیت کی درست تنقید کرتے تھے وہ عدم تشدد میں یقین نہ رکھتے تھے اور انگریزوں کے خلاف مسلح جدوجہد کے لئے تیار تھے۔

رسالہ نقوش لاہور کے مکاتیب نمبر حصہ اول ۱۹۶۸ صفحہ ۳۱۰ - ۳۱۳)

میں مولانا کا اقتباس شامل ہے جس میں مولانا نے کہا ہے کہ وہ اشتراکی انقلاب کے قائل نہیں ہیں لیکن ایک ایسا لائحہ عمل ضرور تجویز کرتے ہیں جو اشتراکیوں اور اشتمالیوں کے لئے بھی قابل قبول ہو (بحوالہ خلافت سے تقسیم تک ص ۵۵)۔

یہ نا مذہبی قوم پرستی واضح سوشلزم دوستی کے ساتھ مغرب کے آزادی پسند افکار اور روس کے اشتراکی انقلاب کے زیر اثر ہماری سامراج دشمن تحریک آزادی میں نمایاں ہونے لگی تھی۔

ان خیالات سے الگ اور ان کے مقابل رجعت پسندانہ تجدد پسند خیالات تھے جو ہمارے سماج میں ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں میں کارفرما تھے ظاہر ہے کہ انگریزوں نے دو جوہدا اپنے مقصد کے لئے جان بوجھ کر انھیں استعمال کیا ہندو تجدد پسند اور مسلمان رجعت اور تجدد پسند دونوں رجحانات الگ الگ اور مستقل بالذات رجحانات کی طرح احساس برتری کی بنا پر ابھرے۔

اول الذکر کو اپنی تعداد زیادہ ہونے کی بنا پر برتری کا احساس تھا اور موخر الذکر کو شاندار ماضی اور عالم گیر اسلامی اخوت کی بنا پر۔ دونوں متضاد مقاصد کے لئے کام کر رہے تھے مگر آزادی کی تحریک کو نقصان پہنچانے میں دونوں ایک ہی نقطہ پر آجاتے تھے اور انگریز حکمرانوں کی مدد کرتے تھے۔

آج ہم یہی دونوں رجحانات جن سنگھ، آر ایس ایس کے جنگ جو فرقہ وارانہ میلان اور تجدد پسند جماعت اسلامی کی شکل میں دیکھتے ہیں جو مسلمانوں میں علیحدگی پسندی کو تقویت دیتے ہیں دونوں ایک دوسرے کے متوازی اور بظاہر بالکل مخالف سمتوں میں چلتے ہیں لیکن دونوں تنظیمی اعتبار سے الگ الگ ہیں مگر سیکولرزم، جمہوریت اور سامراج اور جنگ بازوں کے خلاف لڑنے والی طاقتوں اور سماجی ترقی اور

امن کی قوتوں کے خلاف متحد ہو کر حملہ آور ہوتے ہیں۔ ہندوستان سامراج کے خلاف مورچہ بندی صرف سیکولر بنیادوں ہی پر کر سکتا ہے۔ مذہب کو عوامی معاملات سے الگ رکھنا چاہیے کیونکہ ایک مذہب کو دوسرے پر ترجیح دینے سے عوام میں نفاق اور سخت نااتفاقی پیدا ہوگی۔

اقبال اور جمہوریت

جمہوریت کے خلاف اقبال کے ذہنی تحفظات فرد پر ضرورت سے زیادہ زور دینے سے پیدا ہوئے ہیں ظاہر ہے کہ جمہوریت سے اقبال کی نفرت کا سبب بورژوا جمہوریت کے ان اداروں کا انحطاط تھا جو مغربی سامراج کے زیر اثر تھے۔

اپنی مشہور نظم ' ابلیس کی مجلس شوریٰ' میں ایک مشیر ابلیس سے پوچھتا ہے۔

خیر ہے سلطانیٔ جمہور کا غوغا کہ شر!

ابلیس جواب دیتا ہے کہ جمہوریت ظلم چھپانے کا محض نقاب ہے۔

ہے وہ سلطاں غیر کی کھیتی پہ ہو جس کی نظر
تو نے کیا دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام
چہرہ روشن اندرون چنگیز سے تاریک تر

محرد پسند ذور اور مرد کامل کے مثالی انسان کے تصور کے سلسلے میں وہ یہاں تک کہہ جاتے ہیں۔

از مغز دو صد خر فکرِ انسانی نمی آید

اقبال کے مثالی انسان کے تصور اور ان عام انسانوں کے درمیان جو صحیح معنوں میں تاریخ ساز ہیں اس مسئلے پر اقبال کے ہاں 'با عمل سردار' اور جاہل عوام کے تصور کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔

باور ہے کہ ہندوستان کی سماجی صورت حال میں جہاں ذات پات اور مذہب انسانوں کے ذہنوں پر حاوی ہے عام مسلمانوں کو یہ ڈر تھا کہ ہندوستان میں جمہوریت کے قیام سے وہ مستقل سیاسی اقلیت بن کر رہ جائیں گے اور سیاسی لائحۂ عمل مرتب کرنے اور انتظامیہ کی راہ متعین کرنے میں ان کا کوئی حصہ نہ رہ جائیگا۔ اقبال یہ نہ دیکھ پائے کہ جمہوریت کو خطرہ سرمایہ دارانہ استحصال اور سیاست سے مذہب کو ملانے سے پیدا ہوتا ہے۔

جمہوریت کو چھوڑ دینے کا مشورہ مایوسی کا مشورہ ہے۔ جمہوریت کو سرمایہ دارانہ استحصال اور جات پات، فرقہ پرستی اور مذہب کی گرفت سے آزاد کرانا ہوگا۔ کہا جاتا ہے کہ جب اقبال نے یورپ میں سرمایہ دارانہ قوم پرستی کا جنگ جو یانہ روپ دیکھا تو وہ وطن کی بنیاد پر قائم قوم پرستی سے متنفر ہو گئے۔

ان تازہ خداؤں میں بڑا سب سے وطن ہے
جو پیراہن اس کا ہے وہ مذہب کا کفن ہے

وطنیت کا تصور اقوام میں رقابت پیدا کرتا ہے اس کی وجہ سے تجارت کے نام پر دوسروں کو مطیع بنانے کا اور کمزور اقوام کو اپنا تابع فرمان بنانے کا خیال پیدا ہوتا ہے۔ یہ خیال خدا کی مخلوق کو مختلف اقوام میں بانٹ دیتا ہے اور مذہب اور اسلام کی شیرازہ بندی کو پارہ پارہ کر دیتا ہے۔

حقیقت کیا ہے؟ سرمایہ داری کے عروج نے قومی ریاستیں پیدا کیں اور باہمی مقابلے اور لڑائیوں کو جنم دیا اور انسان کو انسان سے لڑایا جانے لگا اسکا علاج کیا ہے؟ علاج نئے اشتراکی اور محنت کش طبقے کے بین الاقوامی اتحاد میں مضمر ہے۔ سرمایہ داری عالم گیر نظام ہے اس لئے سرمایہ داری کے خلاف جنگ بھی عالم گیر ہوگی جو بین الاقوامی اتحاد اور امن، آزادی، جمہوریت اور اشتراکیت کی حامیوں کی، اخوت پر مبنی ہوگی۔ انسانیت کے سامنے عالمگیر اتحاد اور عالمی اخوت کا یہی نیا راستہ کھلا ہے۔

ان حالات میں صرف سیکولرزم، جمہوریت، اور سوشلزم ہی باہمی طور پر ہندوستان

کے قوم پرست عوام کو متاثر کر سکتے ہیں اس بارے میں اقبال کی کمزوریاں ان مسائل پر ان کے ذہنی تحفظات پر مبنی تھیں۔

نتیجہ

آخر میں ہمیں اس بات پر زور دینا ہے کہ مشرق کے عظیم مفکروں کے بارے میں گفتگو کرتے وقت ہمیں ضرورت سے زیادہ سیدھے سادے طریقوں سے کام نہیں لینا چاہئے ہمیں مشرق کی شخصیات اور حالات کو بالکل اسی ڈھنگ پر نہیں دیکھنا چاہئے جس طرح ہم مغرب کے اشخاص اور حالات کو دیکھتے ہیں۔

بنیادی اصول اور معیار یقیناً عالم گیر ہیں۔ لیکن ہمارے برصغیر کے مخصوص حالات نے انسانوں اور ان کے خیالات کے ارتقا پر خاص اثرات چھوڑے ہیں۔ ہمارا سماج مختلف سطحوں کا سماج ہے اور اس کی اپنی معنویت اور انفرادیت ہے۔

ہندوستانی سماج اور ہندوستانی وراثت کی اپنی ضروریات اور تقاضے ہیں اور اپنے اچھے برے نکات توانائیاں اور کمزوریاں سامراج کے خلاف ہماری آزادی کی جدوجہد خود ایک پیچیدہ عمل تھا ایک ایسا ملک جو مختلف مذہب کے ماننے والوں مختلف جاتیوں اور طبقوں کے لوگوں میں بٹا ہوا تھا آزادی کے لئے کوشاں تھا۔ ہر طبقے کے اپنے مقاصد تھے اور ہر مذہب کی اپنی خاص کشش تھی، خاص اثر تھا۔

اگر ہندو قوم پرستوں نے ہندوانی نقطۂ نظر اپنایا جس کی وجہ سے مسلم عوام پسندی اور خود نگری کو تقویت دینے والوں کی مدد کی۔

ہندوستانی معیشت کا واضح عدم توازن، دیسی ریاستوں کے عیش و عشرت میں غرق، نوابوں اور راجاؤں کے پہلو بہ پہلو دیہاتوں کی کرب ناک مفلسی اور سرمایہ دارانہ کا غیر متوازی نشوونما یہ سب اہم عناصر تھے۔ ہندوستانی سرمایہ دار سے برطانوی سامراج سے اپنے اختلافات تھے۔ مسلمانوں میں ابھرتا ہوا سرمایہ دار طبقہ ہندو سرمایہ داروں سے کہیں پیچھے تھا لہذا مسلمانوں کا متوسط طبقہ اور مسلم دانشور اپنے ہندو بھائیوں کے مقابلے

میں بہت کمزور حالت میں تھے اس کمزوری نے ان میں خاص نفسیاتی الجھنیں پیدا کر دیں۔ وہ انگریزوں سے سمجھوتہ کرنے پر آمادہ ہوگئے اور ہندوؤں پر شک کرنے لگے، زیادہ ترقی یافتہ ہندوؤں کے متوسط طبقے کے انکے ذرائع معیشت پر قابض ہو جانے کے ڈر سے وہ فرقہ وارانہ بنیادوں پر متحد ہونے لگے اور علیحدگی پسند ہوگئے ظاہر ہے کہ انگریزوں نے اور جاگیرداروں اور رجعت پسندوں نے اسے اپنے مطلب کے لئے بڑی چالاکی سے استعمال کیا۔ اس سماجی پس منظر کا معروضی تجزیہ اقبال جیسی عظیم شخصیت کے مناسب تجزیے اور محاکمے کے لئے ضروری ہے۔

عمل کے علمبردار ہونے کی حیثیت سے انھوں نے لوگوں کو سامراج دشمن جدو جہد کا حوصلہ دیا۔ ان کے لئے عمل زندگی کا مقصد، راز اور جواز سبھی کچھ تھا انھوں نے نہایت اعلیٰ درجے کی اور بڑی قدر و منزلت کی شاعری کی مفکر کی حیثیت سے وہ برصغیر کی عظیم ترین شخصیتوں کی صف اول میں ہیں۔

مگر ان کی کمزوریاں اور تضادات ایسی چیزوں کو ظاہر کرتے ہیں جن سے رجعت پسند عناصر ان کو عوام میں نفاق پیدا کرنے کے لئے استعمال کرتے ہیں، مذہبی تعلیمات کو ارباب اقتدار کے مفادات کو چھپانے کے لئے برتتے ہیں اور قصہ مختصر یہ کہ سامراج بشمول اور سماجی آزادی کی اس پوری جدو جہد کے خلاف استعمال کرتے ہیں جو اقبال کو اتنی عزیز تھی اور جسے اقبال نے اپنے خاص ڈھنگ میں اور مقصد کی سنجیدگی کے ساتھ اپنی عمر بھر کی جدو جہد اور اپنی ادبی تخلیقات کے ذریعے پروان چڑھایا

کتابیات

۱۔ خلافت سے تقسیم تک (انگریزی) از ڈاکٹر معین شاکر۔ قلم کار پرکاشن نئی دہلی ۱۹۷۰ء

۲۔ اقبال کی عظمت (انگریزی) از ابوالحسن علی ندوی۔ اکیڈمی آف اسلامک ریسرچ اینڈ پبلی کیشنز۔ لکھنؤ۔ ۱۹۷۳ء

۳۔ علی گڑھ تحریک ۔ آغاز تا امروز ۔ مرتبہ نسیم قریشی مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۱۹۶۰ء

۴۔ ترقی پسند ادب ۔ از علی سردار جعفری ۔ انجمن ترقی اردو ہند دوسرا اڈیشن ۱۹۵۷ء

۵۔ نئے اور پرانے چراغ ۔ از آل احمد سرور ۔ لکھنؤ تیسرا اڈیشن ۵۵ء

۶۔ تنقیدی اشارے ۔ ایضاً ۔ دوسرا ایڈیشن ۱۹۴۹ء

۷۔ نقد اقبال از میکش اکبر آبادی ۔ مکتبۂ جامعہ ۔ دہلی ۱۹۶۴ء

۸۔ تصورات اقبال ۔ از صلاح الدین احمد ۔ ہندوستانی ایڈیشن علی گڑھ ؍؍

۹۔ اقبال اور انسان ۔ از اشفاق حسین ۔ آندھرا پردیش ۔

۱۰۔ کلیات اقبال ۔ (اردو) ساہتیہ اکیڈمی ۔ حیدرآباد ۔ ۱۹۷۴ء

۱۱۔ کلیات اقبال ۔ (فارسی)

۱۲۔ پاکستان فلسفہ اور سماجیات (انگریزی) ایم۔ٹی۔ اسٹیفن تانس، ماسکو ۱۹۷۱ء

۱۳۔ رسالہ علم و دانش ۔ سری نگر ۔ اقبال نمبر ۱۹۷۴ء

۱۴۔ ہندوستانی مسلم سیاست ۔ از ڈاکٹر کنور محمد اشرف ۔

قاضی غلام محمد

اقبالؔ کی تکنیک

فنونِ لطیفہ سے متعلق اقبالؔ کے خیالات اُن کی تصانیف میں جا بجا ملتے ہیں، ان کے خیالات میں جو ہم آہنگی اور ربط ہے اُس میں اقبالؔ کا وہ مخصوص نظامِ فکر کارفرما ہے جس کا سرچشمہ اسلام ہے "ضربِ کلیم" میں خصوصیت سے ادبیات فنونِ لطیفہ کے عنوان کے تحت موسیقی، رقص مصوری اور شاعری پر الگ الگ نظمیں ہیں، "اسرارِ خودی" میں "در حقیقت شعر و اصلاح ادبیات اسلامیہ" ستر اشعار لکھے ہیں۔ اس کے علاوہ "مرقعِ چغتائی" پر انگریزی زبان میں لکھا ہوا انکا بیش لفظ بھی خاصے کی چیز ہے اس پیش لفظ کے لئے ہم چغتائی کے مرہونِ منت ہیں، اس پیشِ لفظ میں جو ۱۹۲۸ء میں لکھا گیا تھا، اقبالؔ نے یہ چونکا دینے والی بات کہی ہے کہ فنِ تعمیر کے سوا اسلام کے شایانِ شان فنِ مصوری، فنِ موسیقی اور یہاں تک کہ فنِ شاعری بھی ہنوز ناآفریدہ ہے۔

اقبالؔ کے نزدیک فن وہ ہے جس کا مقصد جلیل انسان کو الُوہی صفات (Divine attributes.) کا حامل بنانا ہے۔ انسان کو ایک بے کراں تمنا (infinite aspiration.) سے لذت آشنا کرکے اس کی شخصیت کی ایسی تعبیر و تشکیل کرتا ہے جس کی بنا پر وہ کرۂ ارض پر نائب خدا کا منصب پا سکے۔

اقبالؔ کے نزدیک حسن جلال اور جمال کے امتزاج کا نام ہے۔

اقبالؔ کا مثالی فن کار مادیت اور زمان و مکان کی حد بندیاں توڑ کر حیات

ابدیت کا نشان وہی کرتا ہے وہ محدود کے مقابلے میں لامحدود کا جویا ہے اسی لئے اقبال نے بدن کے رقص پر روح کے رقص کو ترجیح دی ہے (بدن محدود اور مجبور ہے، روح بے کراں اور آزاد ہے) فن کے لئے ضرب کلیمی اور تعمیر خودی کی شرط لازم ہے، فن کار تو کجا اقبال کو وہ نبی اور دین بھی تسلیم نہیں، جن کا پیغام قوت اور شوکت سے عاری ہو۔ دین و ہنر دونوں کے لئے یہ معیار وضع کیا گیا ہے۔

اگر خودی کی حفاظت کریں تو عین حیات — نہ کر سکیں تو سراپا فسون و افسانہ
ہوئی ہے زیر فلک امتوں کی رسوائی — خودی سے جب ادب و دیں ہوئے ہیں بیگانہ:

شعر عجم سے اسے یہ شکوہ تھا۔

ہے شعر عجم گرچہ طرب ناک و دل آویز
اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیر خودی تیز

تخیل محض کے پرستاروں کو عربی مشاہدات کی دعوت دی ہے ۔

از چمن زار عجم گل چیدۂ — نوبہار ہند و ایراں دیدۂ
اندکی از گرمی صحرا بخور — بادۂ دیرینہ از خرما بجوز
خویش را بر ریگ سوزاں ہم بزن — غوطہ اندر چشمۂ زمزم بزن

غالب کی اصطلاح میں ایسی شاعری کو ہم "باغبانی صحرا" کہہ سکتے ہیں "فن برائے فن" اٹیلا اور چنگیز کی خون آشام افواج قاہرہ سے بھی زیادہ تباہی اور بربادی کا باعث ہو سکتا ہے۔ اقبال کے دور جاہلیت کے مشہور ترین عرب شاعر امرؤ القیس کے بارے میں پیغمبر اسلام کا یہ تنقیدی ریمارک دہرایا ہے کہ وہ شاعروں میں افضل ہے اور جہنم میں بھی ان کا قافلہ سالار ہے۔ خدا اور فن کار کے باہمی رشتوں کا ذکر کرتے ہوئے اقبال کہتا ہے

"Both God and man live by perpetual creation

The artist who is a blessing to mankind
defy life. He is an associate of God and feels
The contact of time and eternity in his soul.
Nature simply is and her function is
mainly to obstract our search for
ought which The artist must discover
within The deeps of his own being.

فن کار فطرت سے برسرِ پیکار بھی ہے۔ اپنے فن کو فطرت کی غلامی سے
آزاد کرنا اس کا ایک مقصدِ جلیل ہے، فطرت ہر چند بے ذوق نہیں لیکن جو
کچھ فطرت سے بن نہ پڑا اسکی تکمیل فن کار کا فرضِ منصبی ہے

بے ذوق نہیں اگرچہ فطرت   جو اس سے نہ ہو سکا وہ تو کر

تو یہ تھے اقبال کے خیالات فنکار اور فن کے بارے میں۔

فنون لطیفہ نے بالعموم مذہب کی گود میں پرورش پائی ہے، دورِ
احیاء کے مصوروں کی رعنائی خیال کا اصل سرچشمۂ الہام حضرت مریمؑ اور
حضرت عیسیٰؑ کی مقدس ہستیاں تھیں، اسی رعایت سے مصوری کا کمال
"مسیح مصلوب" (Crucifiction of Christ) مانا جاتا تھا۔ چنانچہ ہر بڑے
مصور نے اس موضوع کی نمود پر اقبال کے الفاظ میں اپنا خونِ جگر صرف
کیا اور یوں دنیا کو مصوری کے چند نادر شاہکار ملے۔ بہر حال یہ ایک حقیقت
ہے کہ دورِ احیاء کے یہ باکمال خیال (Abstraction)
کے مقابلے میں ظاہری شباہت (Con... ...) [illegible]
کو بہت زیادہ اہمیت دیتے تھے، اس کے برعکس ان مصوروں نے بھی
معاصرین باطنی معنویت اور اُس روحانیت کے جو یا تھے جو فارم سے ماوراء
ہے، میرا خیال ہے کہ اسی لئے "مسیح مصلوب" کی مصوری میں [illegible]

سرریلسٹ فن کار سیلو ے ڈور ڈالی سمجوں سے بازی لے گیا ہے۔ اسلام میں چونکہ شبیہہ سازی ممنوع تھی، اس لئے کم از کم ابتدائی دور میں مصوری اور مجسمہ سازی مسلمانوں کے لئے شجر ممنوعہ بن گئی۔ لیکن اس کی تلافی فن تعمیر میں کی گئی۔ لازمی طور پر یہاں مسجد مرکزی موضوع فن بن گئی۔ مسلمانوں نے مسجدوں کی تعمیر و تشکیل میں جمال اور جلال کے اس امتزاج کو ملحوظ خاطر رکھا۔ جو اقبالؔ کی آرزو تھی، قرطبہ کی مسجد اسی امتزاج کا سنگین روپ ہے جس کا ذکر اقبالؔ نے یوں کیا ہے۔ (ملاحظہ ہو نظم مسجد قرطبہ)

تیرا جلال و جمال مردِ خدا کی دلیل
وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل
تیری بنا پائیدار، تیرے ستون بے شمار
شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجومِ نخیل

اقبالؔ کی نظم میں یہ مسجد جلال اور جمال کا محض نوری ہیولیٰ بن کر ابھرتی ہے جس کا وجود مادی کثافتوں سے پاک ہے۔ اس نظم میں اقبالؔ نے ریاضی کی اصطلاحات (opening out) اور (closing down) کی تکنیک سے کام لیا ہے۔ پہلے اصل موضوع سے متعلق خارجی عناصر کا بیان پھر موضوع کی جانب ہلکا سا گریز اور آخر میں موضوع سے خارجی عناصر کی جانب گریز ملتا ہے۔ اس طرح اصل موضوع Space-Time continuum میں مختلف اور مخالف جہتوں کی جانب مڑتے ہوئے خطوط خیال کا نقطۂ انقطاع بن کے ابھرتا ہے۔



بالکل یہی تکنیک اقبالؔ نے اپنی نظموں "لالۂ صحرائی" اور "ذوق و شوق" میں بھی برتی ہے، اس کے برعکس "فصلِ بہار"، "تنہائی"، "ساقی نامہ"
"طلبیت عبداللہ" "عبدالرحمٰن اول کا بویا ہوا ..."

کھولنا پہلا درخت میں صرف (Oplencingout) کی تکنیک برتی ہے

(موضوع)



موضوع کی جانب گریز

" " "

" " "

" مسجد قرطبہ " خاصی طویل نظم ہے نظم میں آٹھ بند ہیں اور ہر بند آٹھ اشعار پر مشتمل ہے۔ لیکن غور کیجئے تو اصل موضوع سے متعلق صرف سات اشعار ہیں، اور ان اشعار میں بھی مسجد کا بیان (Tangential) ہے یعنی صرف چھوتا ہوا، باقی سب اشعار پس منظر اور پیش منظر کے خلاص ہیں، جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ہے کہ مسجد کی شاہد ہے مقصود نہیں تھی، مصور کا کمال یہ ہے کہ وہ کینوس کی دو جہتوں میں کم از کم تیسری جہت پیدا کرے، یہ تناظر (Perspective) اور روشنی کے استعمال (TREATMENT OF LIGHT) کا کھیل ہے لیکن بڑی شاعری بسیار جہت ہوتی ہے۔ یہی حال مسجد قرطبہ کا ہے، نظم کو ڈوب کے پڑھئے تو پس منظر میں وقت کی عشر سامانیوں کا دور امروز رواں ہے کہیں جذب دروں سے سرشار معماروں کے ہتھوڑوں کی ضربوں کی آوازیں دائم آرہی ہیں، کہیں عربی شہسوار شمشیر و سناں اور علم سنبھالے کسی بے نام جہت کی جانب رواں ہیں، کہیں قوموں کے عروج و زوال کی تصویریں آنکھوں میں پھرتی ہیں، کہیں کسی وادی سے دختر دہقاں کا سادہ و پر سوز گیت فردوس گوش بنتا ہے جہت زماں میں دور بہت دور کہساروں کے چہار وار سے دھواں اٹھ رہا ہے پیش منظر میں " غرق شفق ہے سحاب " سے غروب آفتاب کا تعین ہوتا ہے۔ غروب آفتاب ہسپانیہ میں مسلمانوں کی شوکت رفتہ کے زوال کی علامت بھی ہے اور نظم کے اختتام پذیر ہونے کا وقت بھی یہی ہے۔ سحاب شفق آلود شہیدان گزشتہ کے خون کی تشبیہ بھی ہے، آخری بند میں دریائے کبیر رفتار زمانہ (March of time) کی علامت بھی ہے نظم کا کینوس قرنوں پہ پھیلا ہوا ہے۔ یوں یہ نظم بازآفرینی اور کتھارسس کی بہترین مثال ہے۔

اقبال نے جس فن پارے میں بھی جمال و جلال کا امتزاج پایا اسے خراجِ تحسین پیش کیا۔ اہرام مصر اسلام کے ورودِ مسعود سے ہزاروں سال پہلے بنائے گئے تھے بے کراں اور جگر تاب ریگ زاروں میں فطرت نے فقط ریت کے ٹیلے تعمیر کئے تھے لیکن انسان نے اپنی عظمتِ فن کا مظاہرہ کر کے وہاں اہرام بنائے۔ یہ اہرام مدتوں سے وقت کی حشر سامانیوں کے مقابل سر اٹھائے کھڑے ہیں، اقبال نے اہرام کو "ابدیت کی تصویر" اور ابوالہول کو "صاحب اسرار قدیم" کہہ کر انکو کچھ اور بھی جلالت مآب بنا دیا ہے۔

اقبال کے ارضیوں (Landscapes) میں بھی (Expanse) یعنی وسعت فضا پائی جاتی ہے۔ "ذوق و شوق" میں جب اسٹیج سے پردہ اٹھتا ہے تو صبح کے آثار میں کوہِ اِضم اور ایک بے کراں صحرا دکھائی دیتے ہیں اور تکمیلِ آدم کا ڈرامہ اسی پس منظر میں پیش ہوتا ہے۔ لالۂ صحرا ایک چھوٹا سا پودا ہے لیکن اقبال اسکو بھی گنبدِ مینائی، عالمِ تنہائی اور دشت کی ڈرانے والی پہنائی کے پس منظر میں پیش کرتے ہیں، اس نظم کا حاصل ایک ایسی ذہنی کیفیت ہے جسمیں ننھا گل لالہ زمین سے آسمان تک ایک سرخ سوالیہ نشان کی صورت نظر آتا ہے۔ یہ تصویریں ایرانی اور ہندی مصوری کے معروف (miniatures) کے برعکس ہیں جن میں تناظر کے فقدان کی وجہ سے فضا سمٹی ہوئی ہوتی ہے۔

ایسی نظموں میں اقبال کمال کفایت کاری سے کام لیتا ہے لیکن حاصل میں بلا کی وسعت پائی جاتی ہے۔

یہ گنبدِ مینائی، یہ عالمِ تنہائی   مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

آگ بجھی ہوئی ادھر ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر   کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

اندھیری رات میں یہ چشمکیں ستاروں کی ۔ یہ بحر، یہ فلک نیلگوں کی پہنائی
سفر عروس قمر کا عماری شب میں ! طلوع مہر، سکوت سپہر مینائی

خورشید میرا یہ دامن مشرق سے نکل کر پہنا مرے کہسار کو ملبوس حنائی

ابر نیساں یہ تنک بخشی شبنم کب تک مرے کہسار کے لالے ہیں تہی جام ابھی

اقبال کی تراکیب میں بھی جمال اور جلال کا یہ امتزاج پایا جاتا ہے ، وسعت فضا ، بسیار جہتی - ایمائی قوت (POWER OF SUGGESTION) اور حیرت انگیز تنوع ان تراکیب کی خصوصیت ہے -

برگ ریاض طور ، ساحر شب ، شبستان ازل ، شبستان وجود ، چشم یزداں شہید ازل ، میکدۂ بہار - بزم خاوراں ، بت خانہ شش جہات - گنبد آبگینہ رنگ - چراغاں لالہ ، کہستان وجود ، نہاں خانہ ، لاہوت صنم خانہ اسرار ، ضمیر کائنات ، فضائے نور ، دیدہ انجم - . . . .

اقبال کے محبوب موضوعات کا بھی یہی عالم ہے - سرود انجم ، میلاد آدم ، روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے ، نغمۂ ساربان ، محاورہ میں خدا و انسان ، حور و شاعر - نوائے وقت - . . . .

" محاورہ میں خدا و انسان " میں جب خدا انسان کی تخریبی جبلتوں کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے :-

جہاں را ز یک آب و گل آفریدم تو ایران و تاتار و زنگ آفریدی
قفس ساختی طائر نغمہ زن را تبر آفریدی نہال چمن را

تو فنکار انسان " تو شب را آفریدی چراغ آفریدم " کہہ کے خدا کو اپنے دفاع پہ مجبور کرتا ہے ، انسان صدیوں سے اس تیرہ خاکداں کو اپنے فن سے آب و رنگ

بخشتا آیا ہے۔ وہ فن کار جو انسان ہونے کے ناطے فانی ہے لیکن فنکار ہونے کے ناطے وقت اور موت دونوں پر حاوی ہے، خدا اگر سب سے بڑا فنکار ہے تو انسان اس کا نائب ہے، جو فطرت کے مقاصد اور امکانات کی تکمیل میں آغاز و انجام سے بے خبر، "نشاطِ کار" کے طفیل بے نام منزلوں کی جانب رواں ہے۔

ڈاکٹر سید محمد عقیل

جدید افسانہ اور اس کے مسائل

زندگی کے آگے بڑھنے کے ساتھ زندگی کے مسائل بھی بڑھ رہے ہیں اور ادب جو زندگی کا ایک حیاتی عمل ہے۔ اس میں بھی وقت کے تقاضوں سے تبدیلی کا آغاز لازمی ہے۔ آج کی زندگی بے حد پیچیدہ عمل ہو گئی ہے۔ اب تک رسائی کے موڑ بھی اتنے روشن نہیں جو کبھی ہوا کرتے تھے۔ نتیجہ یہ ہے ان راستوں سے گذرنے کے لئے پیچیدہ طرز عمل کو اپنانا پڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کا افسانہ نگار نہ تو زندگی کی صورتوں سے سر بر ہو پاتا ہے اور نہ اس کی برق رفتاری کا ساتھ دے پاتا ہے۔ اس میں وہ TWIST پیدا ہو گیا ہے کہ افسانہ نگار دو چار موڑ سے گذرنے کے بعد جیسے اپنا راستہ بھول جاتا ہے۔ بھلا ایسی صورت میں پریم چند، اور علی عباس حسینی کا شعور اور فن کہاں کام آسکتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس نے براہ راست صورت اختیار کرنے کی بجائے ایچ پیچ کا راستہ اختیار کیا ہے اور افسانے کو واقعات اور تفہیم کے بجائے ذہن اور اشاریت اور علامتوں کے ذریعہ پیش کرنا شروع کیا۔ کم از کم نئے افسانے لکھنے والوں کا دعوے یہی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ آج کسی عظیم افسانے کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ اسے صرف شعلہ مستعجل کی طرح دیکھئے اور پھر آگے دوسرے موڑ کے لئے تیار ہو جائیے۔

نہ اب عظیم موضوع رہ گئے ہیں اور نہ ہم میں اظہار کی قوت۔ اسی لئے علامتی اظہار کا ڈھنگ اختیار کیا ہے۔ آج اگر دو ایک اچھے افسانے لکھ کر ہمارے افسانہ نگار اسی کے سہارے زندہ رہنے کی کوشش کرتے ہیں تو آپ ان سے کیوں زیادہ کی امید کریں۔ بات یہ ہے کہ جن افسانوں کو نئے نقاد افسانہ کہتے ہیں، وہ اکثر کی سمجھ میں بھی نہیں آتے۔ مگر یہی تو ان کی بلندی کا فن ہے۔ ادب، اگر سب، کی سمجھ میں آنے لگے تو وہ ادب کب رہ جائیگا۔ بیدی اگرچہ جدید افسانہ نگار نہیں مگر انھوں نے ایک اعتراف میں آج کا افسانہ سمجھ میں نہ آنے کا سبب بڑے طنزیہ انداز میں یوں لکھا ہے :۔

"ایسی کہانی لکھنے کا فائدہ ہی کیا فادر! جیسے چھوٹتے ہی ہر نتھو خیرا سمجھ جائے۔ اگر ان کے چہروں پر ناسمجھی کے نقوش دیکھتا ہوں تو مجھے یقین آجاتا ہے۔ میاں اب بات بنی۔ جب ہی میں اسی وقت لکھنے بیٹھ جاتا ہوں۔ وہ کہانی بے حد کامیاب ہے کیونکہ وہ میری اپنی سمجھ میں بھی نہیں آتی ہے جو کہ میرے نزدیک فن کی معراج ہے۔ دیکھئے تو دنیا بھر کا آرٹ کہاں کہاں کیا مصوری اور کیا تعمیر، سب کدھر جا رہے ہیں؟ اور ہم ابھی تک مطلب کے چکر میں پڑے ہیں۔ میں مطلب کی پرواہ ہی نہیں کرتا اور اگر کرتا بھی ہوں تو بہت بعد میں۔ میں لوگوں کو کہانی کے بارے میں فیصلے کرنے دیتا ہوں۔ ناسمجھی کے الزام سے ڈرتے ہوئے وہ خود ہی معنی پیدا کرنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔"

(ہاتھ ہمارے قلم ہوئے)

بیدی کا آخری جملہ بڑا معنی خیز ہے ایک دور اردو شاعری کا ایسا دور ہے

مشاعروں پر بھی ایسا گزر چکا ہے۔ لوگ اس لئے شعر کی تعریف کرتے تھے کہ اگر انھوں نے شعر کی تعریف نہ کی تو سخن فہموں کے زمرے میں ان کا شمار نہ ہوگا۔ گو چہ ادھر اُدھر دیکھ کر آپس میں پوچھتے تھے کہ اس کا مطلب کیا ہے صاحب! اور پھر دونوں ناسمجھی کے اعتراف میں سر ہلاتے تھے۔ افسانے کی دنیا میں بھی یہی صورت اکثر آج نظر آتی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ آج افسانے کے محاذ پر تعطل ہے۔ چند اچھے افسانوں کو چھوڑ کر عام طور سے افسانوں میں فن اور ادراک فن دونوں کا فقدان ہے۔ اس لئے آپ فن کی بالیدگی تک نہ پہنچنے والے بت شکنی کا ڈھونگ رچا کر بے سر پیر کے افسانے لکھتے ہیں اور ایک دوسرے کی تعریف میں ایسے افسانوں میں وہ نکتے نکال لیتے ہیں کہ عقل دنگ رہ جاتی ہے۔

پچھلے دس بارہ برسوں میں ہندوستان میں جو نئے افسانہ نگار اپنی جدت کے لئے مشہور ہوئے، ان میں اقبال مجید، بلراج مینرا، احمد ہمیش سریندر پرکاش اور کمار پاشی کے نام سر فہرست ہیں۔(۱) میں اقبال مجید کمار پاشی، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش کے مجموعے بالترتیب، دو بھیگے ہوئے لوگ پہلے آسمان کا زوال، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم اور مکھی۔ بلراج مینرا کا کوئی مجموعہ شاید ابھی تک شائع نہیں ہوا یا کم از کم میرے علم میں نہیں ہے۔ ان میں سب سے زیادہ تجربے بلراج مینرا نے کئے ہیں۔ سریندر پرکاش اور احمد ہمیش نے اینٹی اسٹوری کے تجربے کئے ہیں۔

"مکھی" میں کل سات افسانے ہیں اور دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم میں چودہ افسانے۔ اقبال مجید اور مینرا دوسرے ڈھنگ کے افسانہ نگار ہیں اور ان لوگوں سے بہت مختلف۔ وہ صرف اچھے علامتی تجربوں کے قائل ہیں لیکن جدید نقادوں کی دنیا صرف احمد ہمیش اور سریندر پرکاش کی قائل ہے۔ اس کے لحاظ سے یہی وہ لوگ ہیں جو نئے افسانوی مزاج کے حامل ہیں اور صحیح طور پر قدیم افسانوی طرز کے بت شکن۔ یہاں دو ایک مثالیں پہلے دیکھ

بائیں تو بات آگے بڑھے۔ احمد ہمیش کے افسانے "خارش کی حکایت" سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

" اورنگ زیب تو اصولوں کے لئے سخت تھے۔ اس کے بھی اوصاف کا ذکر آج فیشن نہ سہی لیکن آج کے جواز میں کیا کہیں کوئی ایسا تاریخی ماخذ ملتا ہے؟ لیکن تو تم نے اپنی اعصابی بیماریوں کو بار بار پاش کرکے پیدا کرلی ہے ورنہ سورج کی کرنیں جہاں بالکل سیدھی پڑتی ہیں ان کی تیز سی میں تم لچک مت تلاش کرو، کائناتی نظام کی گونج سنو، تم نے اسے تاریخ سے بالکل اوجھل کر دیا۔ افسوس! خاتون جذباتی " ڈبڈباتی آنکھوں سے آسمان گھور رہی ہے۔ انتظار میں ہے گویا یہی ایک خاتون ایسی ہے جو اکیس، دائی، زیڈ کی دنیا میں اورنگ زیب، کے انتظار میں ہے۔ ترقی سے مرئی اور غیر مرئی بھولے ہوئے ہیں؟ تم کیا کہہ رہے ہو۔؟

("خارش کی حکایت")

اب ایک اقتباس سریندر پرکاش کے افسانے تلقارمس سے بھی ملاحظہ کیجئے:۔

" ستمبر کے مہینے میں آنسو گیس کا استعمال ٹھیک نہیں۔ ان دنوں کسان شہر سے راشن کارڈ کا بیج لینے آیا ہوتا ہے۔ وہ بڑے مہمان نواز قسم کے لوگ تھے۔ انھوں نے انڈوں کی جگہ اپنے بچوں کے سر ابال کر اور روٹیوں کی جگہ عورتوں کے پستان کاٹ کر پیش کردیئے۔ مگر آخری وقت جب میں نزاع (نزع) کے عالم میں تھا۔ وہ میرا راشن کارڈ چرا لے کی سوچ رہے تھے۔ انھوں نے اپنے خوابچے اونچی

اونچی دیواروں پر نگار کھے تھے اور نیچے وادی میں جھونپڑیاں جل رہی تھیں۔ جھونپڑیاں جلنے تک گاڑی پلیٹ فارم پر آجاتی اور سب لوگ اپنی اپنی لاش پہچان لیتے۔ پھر وہ گرم کباب کی ہانک لگاتے۔ کوئی نہ پوچھتا کس عزیز کے گوشت کے کباب ہیں۔ آج کتنے بڈھے جمع ہوئے اور درخت نے کتنی بار جھک کر سلام کیا۔ ہم سب ایک دوسرے کے ضربہ ہوتے کے غم میں گھلے جا رہے ہیں۔ تہمد باندھے کا ہنر سیکھنے کی کسی کو فکر نہیں۔ ننگی نہائے گی کیا اور نچوڑیگی کیا مگر جب ننگی نے دامن نچوڑ دیا تو فرشتے وضو کرنے لگیں گے۔"

(تلقارمس)

یہ تو ہم سب جانتے ہیں کہ نئے مسئلے نہ ہوں تو نیا افسانہ کہاں سے پیدا ہوگا۔ پھر ان مسئلوں کو بھی ایک نئے ذہنی رویئے کی ضرورت ہوتی ہے۔ نئے افسانے کے نئے نقاد اوپر دی ہوئی مثالوں کے لئے ایک خاص فلسفہ طرازی سے کام لے کر ڈھول پیٹتے پھرتے ہیں کہ یہی آج کے انسان کا سب سے بڑا مسئلہ ہے کہ اس کو اپنی زندگی لایعنی نظر آتی ہے۔ اور جب ایسے ذہنی انتشار کے بن جائیں تو افسانہ نگار کی تحریروں میں معنویت تلاش کرنا بہت بڑی ناانصافی ہے

اوپر کی مثالوں میں عام لوگوں کو اسی وجہ سے انتشار نظر آتا ہے کہ وہ اس منتشر زندگی کی گہرائیوں کو سوچ نہیں سکتے۔ بھلا ایسے معنی زندگی میں معنویت کہاں سے آئے گی؟ اس بٹی ہوئی شخصیت کو جس سے آج کا انسان دوچار ہے۔ اسے کیسے کسی اکائی میں پروکر افسانہ نگار پیش کردے۔

ایک دوسرے نقاد صاحب یہ فرماتے ہیں کہ "میں افسانہ میں صرف یہ دیکھتا ہوں کہ اس میں نثر کیسی ہے اور اس کا بیانیہ کیسا ہے؟" وہ مسائل

سے کتراتے ہیں اس لئے مسئلہ چھیڑ کر وہ مقصدیت، اظہار اور افسانہ نگار کا زندگی کی طرف کیا رویہ ہے، اس میں پھنس جاتے ہیں اسی لئے انھوں نے سب باتوں کا سرے سے انکار کرکے کہا "بس افسانہ محض Mental Space ہے اس لئے کہ روپیہ گر گئے اس کا قائل ہے "، پھر یہ کہ "بدو شک کی موت اور تلقارس ہی اصل افسانے ہیں باقی بکواس" کیونکہ ان میں Mental Space ہے۔ لیکن آپ کہیں گے کہ ہمیں تو اوپر کے اقتباسات محض پاگلوں کی سی بڑ معلوم ہوتے ہیں۔ دراصل آپ کی خرابی یہ ہے کہ آپ ہر جگہ معنی مطلب کی تلاش میں رہتے ہیں اور یہ نہیں محسوس کر سکتے کہ Mental Space میں تخیل کی اڑان کہاں تک پھیل سکتی ہے۔ اور تلقارس، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، بدو شک کی موت، کنواں، سایہ (بلراج کومل) مکھی، خارش کی حکایت (احمد ہمیش) چاپ (رام لعل)، مشکوک لوگ، زرد کتا (انتظار حسین) سب Mental Space کی کہانیاں ہیں۔

لیکن ان حالات میں بھی اچھے افسانوں کی تلاش ناممکن نہیں Mental Space میں بھی اور اس سے ہٹ کر بھی۔ اس ذہنی رویے سے متاثر ہو کر جو اچھے تجربے کئے ہیں ان میں اکھڑے ہوئے لوگ (رام لعل) اور وہ (منیرا) پاکستان کے کچھ نئے لکھنے والوں میں تشنگی اور ناگفتنی (مسعود مفتی)، سکندریلا (اختر جمال)، بیوا کالا الاؤ (سلیم اختر) اور ایک نسبتاً پرانے تجریدی افسانہ نگار انتظار حسین کے افسانے۔ ان میں سے کچھ حالیہ جنگ میں قیدی بھی رہے ہیں اور خود کو ایک اذیت کوش رویئے سے گزار کر اس بٹی ہوئی شخصیت کا اظہار کیا ہے۔ ان افسانوں میں ذہن کی منتشر تصویر حقیقت نگاری کا جامہ پہنے نظر آتی ہے۔ مگر وہ لوگ جو کسی ایسی ذہنی اذیت سے نہیں گزرے وہ خواہ مخواہ کے کرب میں خود کو مبتلا کرکے۔ اسے آز[illegible] کے ادب کا مزاج کیوں بتاتے ہیں؟ ۔ کم از کم ہندوستان کے بہت سے نئے افسانوں [illegible] [illegible] اور ذہنی نظر آتا ہے ۔ ہم اس سے یہ بات تو واضح [illegible]

ہے کہ اظہار خواہ کسی شکل میں ہو، اس میں مقصدیت کی کوشش اپنا راستہ ڈھونڈھ رہی ہے۔

یہ بات ہمارے لئے بڑے افسوس کی ہے کہ آج بھی اچھے افسانے لکھنے والوں میں زیادہ تر پرانے افسانہ نگار ہیں۔ ادھر دس بارہ سال کے عرصے میں بیدی نے کئی اچھے افسانے لکھے ہیں۔ بتل، اٹرمینس سے پرے، لمبی لڑکی، جنس اور نفسیات کے اچھے تجربے ہیں، بیدی نفسیات کی اچھی بصیرت پہلے بھی رکھتے تھے لیکن جب سے انھوں نے ایک چادر میلی سی میں کامیاب جنسی تحریر کا تجربہ کیا ہے، افسانوں میں بھی اسے بڑے خوبصورت انداز میں برتنے لگے ہیں۔ شاید یہی تجربے سلیم اختر، جوگیندر پال، انور عظیم اور اقبال مجید وغیرہ کے لئے انداز کی حد تک مشعل راہ بنے ہیں اور کہیں کہیں موضوع کے لئے بھی، کم از کم سلیم اختر کے یہاں تو یقیناً، عصمت کے گلدان اور گھونگھٹ میں ایک ایسی کیفیت ہے جس میں ذہنی انبار ملٹی اور جنس کی مختلف زاصورتیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ لیکن اس راستے میں بھی نیا افسانہ زیادہ نہیں مل پاتا۔ کون سی رکاوٹ یا الجھن آج کے افسانہ نگار کو آگے نہیں بڑھنے دیتے، اس بات کا صحیح جواب نہیں ملتا۔

بیچ میں افسانوں سے کہانی پن بالکل غائب ہوگیا تھا. بہت سے افسانہ نگاروں نے تجرید کے معنی یہ سمجھ لئے کہ اس میں واقعات یا کہانی پن کا ہونا ضروری نہیں۔ صرف احساسات کا اظہار ہی کافی ہے جو صرف ہیئت کے تجربوں کے ساتھ ہونا چاہیئے اور بس۔ مگر اس میں خرابی پیدا ہوئی کہ احساسات کے انعکاس میں بھی ذہن کی رو۔ واقعات کی کڑیاں ملتی توڑتی رہی ہے جس سے قصہ پن بہت پوشیدہ طور پر دبے پاؤں ذہن کو متوجہ کر کے چلتا ہے۔ ناسمجھ اور نقال افسانہ نگاروں نے اس نکتے کو نظر انداز کیا۔

افسانے کے پس منظر اور پیش منظر میں جو کہانی پن کی شمع کبھی دھیمی اور کبھی تیز ہو کر اپنی جھلک دکھاتی اور اس طرح قاری کو اپنا اسیر رکھتی ہے وہ شمع نئے افسانے میں گل ہو گئی ہے۔

نتیجے کے طور پر ایسے افسانوں میں صرف اندھیرے میں بھٹکنا ہی قاری کا مقسوم بن گیا۔ ذہن کی تہ داری اور ssness Wordlessness یا — sound lessness - کسی طرح کی افسانوی فضا بھی پیدا نہیں ہونے دیتی۔ اس نے یہ نقلی تجریدنگار (PSEUDO SYMBOLISTS.) تجریدی افسانہ نگاری کی ناکامیابی کی مثال بن گئے ہیں۔ کب تک کوئی مطلب کی تلاش میں ذہنی جمناسٹک سے کام لیتا ہے۔ پھر تفریح کا عنصر بہرحال افسانے کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے۔ اصل زندگی کے نشیب و فراز یا جو کچھ اس میں ہوتا رہتا ہے اس سے انسان کو اتنی دلچسپی اس وقت نہیں ہوتی جتنی کہ اس کے تاریخ بن جانے کے بعد۔ اور افسانہ ایک طرح گذشتہ واقعات کی تاریخ ہی تو ہے جس میں بیان کرنے والے کا طرز واقعات کی سادگی پر سونا چڑھاتا رہتا ہے۔ اسے چاہے زندگی کے تنادسے وقتی سکون سے تعبیر کیا جائے یا ذوق جمال کو انگیز کرنے کے لئے لینڈ اسکیپ۔ اور جب قاری یہ سب کچھ نہیں پاتا تو اس کی دلچسپی، نئے افسانے سے لیونلر دلچسپ ہو سکتی ہے۔ پھر قاری یا تو بسٹ سیلرز (Best sellers) پڑھے گا یا کچھ اور تفریح اور سکون کے راستے تلاش کرے گا۔ تجریدی افسانوں کی ناکامیابی کا یہی سب سے بڑا سبب ہے۔

ہم یہ بات کتنے ہی شد و مد کے ساتھ کیوں نہ کہیں کہ اگر ہمارے افسانے محض دو آدمی بھی سمجھتے ہیں تو وہی دو آدمی بہت ہیں، مگر ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ بہت بڑا فریب ہے۔ اگر ادیب کا منصب ذہنی تعیر یا ترسیت ہے اگر ادب مٹھی بھر لوگوں کے لئے نہیں لکھا جاتا، اگر ادب صرف ذہن کی جمناسٹک نہیں بلکہ اس کا مقصد انسانوں کی زندگی سے کسی طرح وابستہ رہتا ہے اور اس

وہ عبارت ہے تو یہ قریب قریب وہی کام نہیں آسکتی ۔ ایسی صورت میں تجریدی افسانوں کا کیس مضبوط نہیں ہوتا ۔ عام زندگی سے دور ہوکر کوئی ادب شہرت عام اور بقائے دوام کی منزل نہیں پا سکتا اور یہ وہ منزل ہے جسے حاصل کرنے میں وہ لوگ بھی کوشاں رہتے ہیں جو ادب کی افادیت کا انکار کرتے ہیں ، جو اپنے کہنے کے مطابق ادب محض اپنے لئے تخلیق کرتے ہیں جو ایسے ادب کے مجموعے چھپواتے ہیں اور ان مجموعوں کی رسم اجرا ، کبھی دلی کبھی کانپور اور کبھی لکھنؤ میں کرتے رہتے ہیں ۔ مگر زبان سے یہی کہتے جاتے ہیں ۔ کہ ادب کا کوئی مقصد نہیں زندگی لایعنی ہے اس لئے ادب کو بھی لایعنی ہونا چاہئے ۔ ادب اس لئے نہیں کہ اس سے مطلب سمجھیں ۔ تفہیم سے ادب کا کوئی واسطہ نہیں وغیرہ وغیرہ ۔ اگر واقعی ایسا ہے تو یہ رسم اجرا کس کے لئے ہوتی ہے اور ادب پر سمینار کیوں منعقد کئے جاتے ہیں ؟

لکھنؤ میں رام لال صاحب بھی افسانے پر سمینار کرتے ہیں اور گوتم کی سرزمین گیا میں بھی جدید افسانوں پر سمپوزیم ہوتا ہے ۔ رام لعل صاحب نے چاپ "ٹکڑے ٹکڑے زندگی" اور "اکھڑے ہوئے لوگ" کس لئے لکھا ہے ؟ ناپختہ اور نئے افسانہ نگاروں کے لئے جو نئے نئے ادب کی دنیا میں قدم رکھتے ہیں ، ان کی قریب وہی کے لئے ایک افسانہ نگار اور شاعر اپنے خیالات کا یوں اظہار کرتے ہیں ۔

"افسانے میں طے شدہ عناصر کی ترتیب ایک پرانا مسئلہ ہے بلکہ سچ پوچھئے تو یہ لفظ 'افسانویت' بھی مجھے بوڑھے نقادوں کا جمایا ہوا لفظ معلوم ہوتا ہے جس کے میرے نزدیک کوئی معنی نہیں ۔ میں افسانہ کو ایک اکائی تصور کرتا ہوں اور لکھتے ہوئے میں نے یہ کبھی نہیں سوچا کہ اس کے عناصر کیا کیا اور کہاں کہاں ہیں ۔ دراصل یہیں سے نئے اور پرانے

روتیے کی نشاندہی ہوتی ہے۔ نیا افسانہ نگار پرانے افسانہ نگار کی طرح پلاٹ کو منطقی ترتیب نہیں دیتا بلکہ وہ پلاٹ کے خیال کو لکھتا ہے۔"

(رشید امجد بہ حوالہ کتاب لکھنؤ افسانہ نمبر)

یہ آواز پختہ ذہن کی آواز نہیں۔ خود پاکستان میں بوڑھے نقادوں کو چھوڑیئے، نوجوان نقاد اور افسانہ نگار، افسانویت اور افسانہ کی ایسی تعریف پر کاربند نہیں۔ پاکستان کے ایک بہت ہی نئے افسانہ نگار میرزا ریاض کے مجموعے "آندھی میں صدا" کے افسانے دردِ آشنا، معزیت اور تشنہ لب، جو بے حد مقبول تجریدی افسانے ہیں، کیا یہ افسانویت سے خالی ہیں؟ اگر واقعات کی لپیٹ کا تجربہ رشید صاحب کو کرنا ہو تو میرزا ریاض ہی کا افسانہ، دلدل، ڈاکٹر اور ماتم دیکھیں جن کے کردار اپنے گرد و پیش میں اس قصہ پن کے ساتھ گھومتے پھرتے ہیں جو ان کی متحرک زندگی کا قصہ ہے۔ فرد کی ذہنی شکست و ریخت، جس کا بڑا اشتہار دیا جاتا ہے۔ مرزا ریاض کے افسانہ سرطان میں دیکھی جاسکتی ہے۔ لیکن کیا سرطان اپنے ذہنی کرب کے باوجود، قصہ پن، یا اپنی گرد و پیش کی زندگی سے کٹا ہوا افسانہ ہے؟ میں نے مرزا ریاض کی مثال اس موقع پر خاص طور سے اس لئے دی ہے کہ پاکستان میں انھیں "ذہنی کرب کا افسانہ نگار (Mental agony)" سمجھا جاتا ہے۔ لیکن یہ ذہنی کرب بغیر اس اصطلاح یعنی افسانویت کے، افسانہ نگار نے پیش نہیں کیا جسے رشید امجد صاحب "بوڑھے نقادوں کا جمایا ہوا لفظ" سمجھتے ہیں۔ ایسی ہی گمراہ کن باتیں، اردو کے مبتدی افسانہ نگاروں کو ریاضت سے دور بھاگنے اور سہل انگاری کا سبق پڑھاتی ہے۔

تجریدی اور تمثیلی افسانے جنھوں نے آنکھ کے بجائے ذہن سے دیکھنے کا دعویٰ لیا ہے۔ کچھ کامیاب ہو سکے تھے۔ اور کچھ اچھے تجربے اس میں کھو گئے۔ انور عظیم کا افسانہ، قصہ ایک رات کا، کومبس اور کلیشو میں

کا وہ ۔ اقبال مجید کا دو بھیگے ہوئے لوگ اور پیٹ کا کچھوا کلام حیدری کا تجّی جوگندر پال کا کچھوا ، بوڑھا جزیرہ اور سمود ، بلراج کومل کا سایہ علامتی افسانے کے اچھے نمونے ہیں لیکن اچھے افسانوں کی روایت آگے نہ چل سکی یہ روایت Absurdity میں جاکر اس طرح پھنس گئی ہے کہ اس نے اب دوسری روایت کو جنم دیا ہے ۔ یعنی تجریدی افسانہ لکھنے کا ہر مبتدی دعوی کرنے لگا ہے ۔ چونکہ آزاد تلازمۂ خیال میں مصنف پر کسی توضیح کی ذمہ داری نہیں رہ جاتی اس لیے وہ بھی آزاد ہو گیا ہے اور بہ بانگ دہل دعوی کرنے لگا ہے ع

شعر میں کہتا ہوں ہیچے تم کرد

اور بقول بیدی ، لوگ اس ڈر سے کہ کہیں وہ احمق نہ سمجھے جائیں ، ان مہمل اور لایعنی افسانوں میں بھی معنی پہنانے لگے ۔ ذرا شمار تو کیجیے کہ "ہمیں اپنے آپ میں نظر آنے کی بجائے اپنے ذہن میں دکھائی دینے والے ،، کتنے افسانے واقعی اردو میں لکھے گئے ۔ وزیر آغا صاحب تو کہتے ہیں کہ "مجھے خوشی ہے کہ ہر چند کہ تجریدی افسانے کو اردو ادب میں داخل ہوئے کچھ عرصہ نہیں گزرا تاہم اس نے ابھی سے توانائی کا ثبوت دینا شروع کر دیا ہے ۔ اردو میں تجریدی یا تمثیلی افسانہ یقیناً ایک نہایت اہم اضافہ ہے "

وزیر آغا صاحب ! ادب میں تجربہ ، اگر شعور کی گہرائی اور فن کی بلندی رکھتا ہے تبھی اس کی کچھ حیثیت نہیں بن پائی ۔ منیرا ، انور عظیم ، اور اقبال مجید اس جہت میں کامیاب افسانہ نگار ہو سکتے تھے ۔ مگر چند اچھے افسانے لکھنے کے بعد ، یا تو انھوں نے قلم ہاتھ سے رکھ دیا ہے یا ان کے پاس تجریدی انداز میں کہنے کے لیے کچھ نہیں رہ گیا ۔ یا پھر وہ محض تجربے کے لئے تجربے کرنے لگے جیسا کہ منیرا نے کیپٹن میں کیا ہے ۔ ہاں یہ ضرور ہوا کہ ایسے تجربوں کی وجہ سے جس طرح جدید شاعری میں مہمل گویوں کا ایک طبقہ پیدا ہو گیا ہے اسی طرح افسانہ نگاری میں بھی ایک کھیپ

جہل اور لامعنی افسانہ نگاروں کی پیدا ہوگئی۔ اور یہ اچھی بات نہیں ہوئی۔

سترھویں صدی کے یورپ میں جب فلسفہ میں occasionalism تھی
تجربے میں تھا جس کے بڑے مبین ڈیکارٹ صاحب تھے۔ اس وقت بھی یہ مسئلہ ادب میں بڑی شدت سے اٹھا تھا کہ جسم اور ذہن دونوں کا میدان عمل الگ ہے اور دونوں کا میدان عمل الگ ہے اور دونوں کی کارکردگی ایک دوسرے سے الگ رکھنا چاہیئے یہی نہیں بلکہ ہر ایک Cause اور Effect کے لئے اپنے اپنے دائروں میں مکمل ہے اس لئے بدن ایک تجربہ ہوا اور ذہن بالکل دوسرا ہمارے جدید افسانہ نگار، اسی طرح صرف ذہن میں زندہ رہنے کی کوشش کر رہے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ اگر ذہن کا سلسلہ جسم سے ملا یا گیا تو مسئلے زندگی کے وزن اور سماج سے الجھ جائیں گے اور یہیں سے Absurdity کی ابتداء ہوتی ہے اس لئے کہ جدید علم النفس کی رو سے بھی ذہن جسم کے تجربات سے الگ نہیں رہ سکتا جب تک کہ پرسنالٹی (Split-Personality) نہ ہو یا بالقصد Absurdity کی طرف تجربے کی باگ ڈور موڑ نہ گئی ہو، ہمارے یہاں جو لوگ ذہن کے تجربے میں مشغول ہیں، یا کم از کم جنہیں ایسے تجربوں کا ماہر سمجھا جاتا ہے، ان میں سے کچھ کی حالت تو واقعی Split Personality والی شخصیت کی ہے جیسے احمد ہمیش۔ اور کچھ بنے ہوئے Absurd ہیں۔ مکھی مجموعہ میں سات افسانے ہیں اور سب تقریباً ذہن کی متزلزل (Deranged) حالت کے مظہر ہیں اپنے عنوانات ہی سے مصنف کی پرسنالٹی کا پتہ دیتے ہیں۔ افسانوں کے عنوانات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ خارش کی حکایت ۔ ۲۔ بے زمینی ۔ ۳۔ گبرڈلا ۔ ۴۔ چھپکلی بے دیوار ۔ ۵۔ ڈیسک میں گرا ہوا قلم ۔ ۶۔ ساتویں کہانی ۔ ۷۔ مکھی ۔

مکھی کہانی سے ایک اقتباس دیکھئے:۔

"چنڈال کا چہرہ مجھے صاف نہیں دکھائی دیتا۔ اس لئے مجھے

بنجسالہ منصوبے کے بارے میں کچھ معلوم ہے اور نہ مجھے اس سے کوئی دلچسپی ہے کیونکہ مجھے سڑک پر محض دھول خور کھمبے، دھوتی، کرتے اور پاجامے دکھائی دیتے ہیں۔ اب تک قصبے میں بجلی نہیں آئی لیکن چنڈال کے ہاتھ میں کوزہ اور کوزے پر سرخ کپڑا محض اسلئے دکھائی دے رہا ہے کہ غالباً مجھے دن کی روشنی کا گمان ہو۔

چنڈال ہر دوکان پر باری باری سے کچھ دیر کے لئے رکتا ہے۔ جن دکانوں کے لوگ اس سے بخوبی واقف ہیں وہ اس کے دائیں ہاتھ میں کوزہ دیکھتے ہی میکانکی طور پر منہ پھیر لیتے ہیں اور اسی کے ہاتھ میں ہندوستان کے چند نئے سکے ڈال دیتے ہیں۔ جن دوکانوں کے لوگ چنڈال اور اس کے کوزے سے واقف نہیں وہاں وہ جان بوجھ کر دیر تک رکتا ہے اور میرے کسی تبصرے سے قبل ہی کوزے سے سرخ کپڑا ہٹالیتا ہے۔ کوزے میں کئی دنوں کے سڑے ہوئے بلغم اور پیپ کا آمیزہ دیکھنے والوں کی آنکھوں کو ایک لمحے کے لئے ان کے حلق میں ڈال دیتا ہے۔ چنڈال مزید سکے ملنے تک بائیں ہاتھ کی انگلی کوزے میں ڈالتا ہے اور اس سے وہ بلغم اور پیپ کے آمیزہ کو نکال کر چاٹنے لگتا ہے"

(تمتمی)

Alesur dilly کے بہت بڑے چیمپین سموئیل بیکٹ نے اپنے نئے تجربے کے لئے دلچسپ بات لکھی ہے :-

Th and when a man, in a forest thinks he is going

seems to go in a straight line, he is going in a circle. I did my best to go in a circle, hoping in this way to go in a straight line"

بیکٹ کو اس طرح دائروں میں گھومتے رہنا منزل پر پہونچنے سے بہتر نظر آتا ہے جس سے ادیب میں Alienation کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ یہ احساس صرف اشاروں اور ذہن کے عمل سے بھی ظاہر ہو سکتا ہے، جسے بیکٹ اور اسکے تابعین نے بے لفظ اور بے صدا بھی کہا ہے۔ ممکن ہے کہ ڈرامہ کی منزل میں یہ ذہنی عمل کچھ کار آمد ہو سکے مگر افسانہ جو حرکت سے زیادہ نظر، جسم اور محسوسات کے ساتھ الفاظ کا ملا جلا عمل ہے اس میں یہ بات کیسے ممکن ہو سکے گی۔ ہمارے نئے تجریدی افسانوں میں وہ لمحاتی علامتیت بھی نہیں جو بیکٹ بائبل کی علامتوں کے پس منظر سے پیدا کرتا ہے۔ جیسا کہ اس نے ویٹنگ فار گوڈو یا ایسزتھن میں کرائسٹ کے لمحاتی علامت کا استعمال کیا ہے۔ خود ویٹنگ فار گوڈو نام بھی حضرت عیسٰی کی آمد کے انتظار سے لیا گیا ہے۔

مقالہ میں ایک اہم رہی جاتی ہے اور یہ اہم بات کہانی کے فارم کا مسئلہ ہے۔ آج کے کہانی کار کا فارم کیا ہے۔ کیا وہ پرانے فارم میں اپنی کہانی کو زندہ رکھ سکتا ہے۔ علامتی ڈھنگ ظاہر ہے کہ پرانے فارم میں بہت دلآویز ڈھنگ سے نہیں چل سکتا۔ اسی لئے نئی کہانیوں میں تمام (Sentiments) اسی طرح نہیں چل سکتی ہیں جس طرح پرانے فارم کے ساتھ پرانے افسانوں میں چلتی تھیں ذہن کی تیزی اور گھماؤ کے ساتھ نہ وہ الفاظ کام آتے ہیں اور نہ Placement کا وہ طریقہ بلکہ نیا کہانی کار اکثر بہت jumbled (گھلے ملے) طریقے سے اپنی بات شروع کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ:-

گفتار کے اسلوب پہ قابو نہیں رہتا
جب روح کے اندر متلاطم ہوں خیالات

اور اس لئے نئی کہانی میں رکھ رکھاؤ سے زیادہ ایک tempo کی بے جسے میں سے غرض نہیں کہ کلاسکی ڈھنگ سے چاروں کھونٹ برابر کرکے کام شروع کیا جائے۔ بہر حال یہ تو صحیح ہے کہ تجریدی افسانوں کے لئے یا نئے افسانے جو قوم کی زندگی سے متعلق ہوں گے۔ ان کا پیٹرن بدلے گا اور اسے بدلنا چاہئے ورنہ سب کچھ پھر فارمولے کے ڈھنگ سے ہو سکتا ہے اور فارم اور پیٹرن کیا ہو؟ یہ بات کہانی خود اپنے ساتھ لاتی ہے اور لا رہی ہے جس طرح کہانی اپنی زبان بھی ساتھ لاتی ہے اور کہانی کار اس زبان میں بہت زیادہ دخل نہیں دے سکتا۔ کیونکہ محل اور موقع کا تقاضہ ، زبان بناتا ہے اور اسے کھردری اور خراب بھی کرتا ہے۔

نہ صرف فارم ، بلکہ عنوانات یعنی نئی زندگی سے متعلق ہونے لگے ہیں اور جو پورے افسانے پر پھیل جاتے ہیں جیسے بغیر چہرے والا آدمی ، اکھڑے ہوئے لوگ ، بوڑھا جزیرہ ، پنجرے کا آدمی ، زرد گھاس کا میدان ، آخری اداس آدمی وغیرہ۔

عنوانات ہی کہانی کی شروع کر دیتے ہیں۔ اگرچہ کہانی بلا عنوان کی بھی ہو سکتی ہے۔ عنوان دراصل کہانی کا وہ سرا ہے جسے اگر قاری نے صحیح طور پر گرفت میں لے لیا تو کہانی اس کے ساتھ چل سکتی ہے بشرطیکہ کہانی بیچ میں اپنی لایعنیت اور نارسائی سے دھوکہ نہ دینے لگے۔ نئی کہانی میں ایک بات اچھی آرہی ہے (یہاں اچھے نمونے ہی نظر میں ہیں) کہ کہانی کا Suspense بڑھ گیا ہے۔ اب زندگی کے دو اور دو کا نتیجہ چار کے علاوہ کبھی چھ ہو سکتا ہے۔ اور کبھی صفر۔ کیونکہ کہانی کار کو جس طرح کے کرداروں سے سابقہ پڑ رہا ہے ان کا دوسرا قدم بالکل مخالف سمت میں کبھی کبھی اس طرح کے کرداروں سے سابقہ پڑ رہا ہے ، ان کا دوسرا قدم بالکل مخالف سمت میں کبھی کبھی اس طرح پڑتا ہے کہ ایف ، بی ، آئی اور سی۔ آئی ، اے کے نفسیات شناس بھی متحیر رہ جاتے

ہیں۔ اس لئے زندگی کے Set pattern آج کی مختصر زاویات کا صحیح نتیجہ نہیں نکال سکتے اور نہ ان کا صحیح اندازہ کر سکتے ہیں۔ اس لئے کہانی کا فارم بھی قطعی [illegible] فارم نہیں ہو سکتا۔ اس پر پھر کبھی باتیں ہوں گی۔

جدید افسانوں میں اگر علامتی کردار اور ذہنی دنیا کو اشاری طور پر منعکس کرنے کا چلن ہو جائے تو "نیا افسانہ" اظہار کے سہارے اپنے وجود کو استقامت عطا کر سکتا ہے۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ آج کہانی کا ارتقا اسی سمت میں ہی ممکن ہے جس کا تجربہ رتن سنگھ، انور عظیم، جوگیندر پال اور کچھ افسانوں میں بلراج مینرا اور بلراج کومل نے کیا ہے۔ ان میں سب سے زیادہ اشاری معنویت مجھے رتن سنگھ کے یہاں نظر آتی ہے۔ اگرچہ تجربے کا آغاز میں ان کا اختصار بہتوں کو آسودہ نہیں کرتا لیکن چند بہت اچھے تجربے ان کے ان مختصر افسانوں میں کئے گئے ہیں "ناف کا درد"، "چہرے کی تلاش"، "بابو"، "ایک منی بغاوت"، "آٹھواں پہر" اور "سکرّا" بڑے اچھے تجربے ہیں جن میں واقعی ان کے "بھوکے ننگے کرداروں کے چہروں پر زندگی چمک اٹھتی ہے"۔ آج افسانے میں اتحاد اثر، اتحاد زمان و مکاں اور اتحاد عصر جیسی اصطلاحیں دقیانوسی ہو چکی ہیں کیونکہ افسانوں کی پرابلم ہی نہیں رہ گئی۔ اس لئے کہ جدید افسانہ Time sequence سے زیادہ Mental click اور [illegible] Synthesis میں زندہ رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ کلیسے میں بات کرنے والے کردار، قید زمان و مکاں آزاد ہو گئے ہیں اور ان کے اشارے خواہ ابہام کے پیچیدہ عمل سے گزر کر معنویت کا روپ بھرتے ہوں یا زبان کی سیڑھیوں سے بے نیاز ہو کر محض ماحول کی فضا سے محسوسات کی دنیا میں قاری کو لے کر چلے جاتے ہوں۔ اور قاری افسانہ نگار کے ذہن کی تہوں کی خلش یا سکوت یا مسئلے کو اس طرح سمجھ لیتا ہے۔ واضح رہے کہ یہ باتیں اچھے جدید افسانوں کے لئے کہی جا رہی ہیں۔

پاکستان کے افسانہ نگار خصوصاً سلیم اختر، میرزا ریاض، ساجدہ ہاشمی، اختر جمال اور غلام الثقلین نقوی اچھے افسانے لکھ رہے ہیں یہ افسانہ نگار علامتی اور غیر علامتی سب طرح کے افسانے لکھ رہے ہیں اور خاص بہاؤ آج کل ابنارمل اور جنسی ( ) کرداروں اور ان کے نفسیاتی تجزیے کی طرف ہے۔ خاص طور پر سلیم اختر جنسی بے راہ روی، ہم جنسی عشق، جنسی انتقام اور ذہنی انتشار کے موضوع پر بڑے اچھے افسانے لکھ رہے ہیں، ان کے افسانوں میں جنت، دائرہ، غسل سے پہلے، پاؤں کی جنت، مثلث کا نیاز اور یہ، خاص جنسی کجرویوں سے متعلق نفسیاتی تجزئے ہیں، ہندوستان میں اس موضوع پر منٹو کے بعد اگر کسی نے سلیقے سے لکھا ہے تو وہ بیدی ہیں۔ یہاں کے نئے لکھنے والے ابھی علامتوں کے ذہنی رویے سے نفسیاتی اور سماجی تجربے کی منزل تک نہیں آئے ہیں۔ غلام الثقلین وغیرہ کی طرح دیہات کی زندگی کی پینٹنگ بھی ہمارے یہاں افسانوں سے غائب ہو چکی ہے۔ اگرچہ دیہات میں جو تبدیلیاں نئے ہندوستان میں ہو رہی ہیں۔ جو انقلاب سبز کی تحریک پنجاب میں چلی ہے اور اس سے جو کسانوں کی زندگی میں تبدیلیاں ہو رہی ہیں وہ ہمارے افسانے کا اچھا موضوع ہیں مگر نئے افسانہ نگار شاید زندگی کی ان تبدیلیوں کو قابل تحریر نہیں سمجھتے۔ تاہم جدید افسانہ، جدید شاعری کے برخلاف ابھی تک موضوع اور ہیئت میں نیا تجربہ کرنے سے نہیں تھکا، اگرچہ ابھی اسے ہموار راستہ نہیں ملا مگر اس کی تلاش جاری ہے، اور اسے دھیرے دھیرے Absurdity سے باہر نکال رہی ہے اور نیا افسانہ پھر انسانوں کی سماجی دنیا کی طرف پلٹ رہا ہے۔ اور یہی واپسی اس میں نئے امکانات پیدا کرے گی، بشرطیکہ اظہار کی سمتیں واضح رہیں۔ یہاں فارمولا گزیدہ اور روایت پرستوں کی بات نہیں کی جا رہی ہے جو

اور ادب کے درمیان کبھی واضح کبھی غیر واضح مماثل اور متوازی رشتوں کے سلسلوں کے اثرات یہ سب کچھ محض اتفاقی نہ رہا۔ بلکہ ان کے پیچھے تاریخی قوتوں اور معاشی عناصر کی کارفرمائی نظر آنے لگی۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ کام آسان نہیں۔ ان میں سے ہر کارنامہ علیحدہ تفصیلی مقالے کا محتاج ہے۔

مجھے اس کا اعتراف ہے کہ ترقی پسند تنقید کی راہوں کے یہ پیش رو اپنی بعض کوتاہیوں کے باوجود لائق احترام ہیں۔ سید اختر حسین رائے پوری اور احمد علی نے جاگیرداری ادب کی جو شناخت کی وہ صحیح نہ تھی اردو غزل اور اقبال کے فکر و فلسفہ کا جو تجزیہ کیا وہ اد ھورا تھا گمراہی کے باوجود ایک نئی تنقیدی آگہی کا محرک ضرور ہوا جس نے ادب کی تنقید کا رشتہ سماج میں طبقوں کے نشو و نما اور طبقاتی ادب کے کردار سے ملا دیا مجنوں گورکھپوری گو ادب اور زندگی کے نظریات سے منحرف ہو گئے مگر نظیر اکبرآبادی کے ذریعے جمہوری شاعری کی اہمیت کی بازیافت اور ادب میں حقیقت نگاری اور اشتراکی طرزِ فکر کے فروغ میں ان کا کارنامہ قابل قدر ہے پھر سجاد ظہیر ہیں جنھوں نے ذکر حافظ، روشنائی اور مثنوی زہر عشق والے مضامین میں ایک متوازن سماجی آگہی اور ادب اور سماج کے باہمی رشتوں کی پر پیچ وابستگیاں واضح کیں اور اردو کے کلاسیکی ادب کو رواداری اور انسان دوستی کی روایات میں سمجھنے کی کوشش کی، پھر احتشام حسین کی تنقیدی آگہی ہے جس نے شاید اس اعتبار سے سب سے زیادہ اہم کارنامہ انجام دیا کہ اردو ادب کی پوری میراث کو تاریخی ادوار کے پہلو بہ پہلو پھیلایا اور ادب کو سماجی محرکات کی روشنی میں جانچا اور پرکھا، پھر ڈاکٹر علیم کی متوازن تنقیدیں تھیں۔ سردار جعفری کا ترقی پسند ادب تھا، اختر انصاری کا افادی ادب تھا مجتبیٰ حسین کی ادب اور آگہی اور "نوا ئے تلخ ترمی زن" قمر رئیس۔ وحید اختر، باقر مہدی۔ سید محمد عقیل اور شارب کی تنقیدیں تھیں جو مختلف ادوار میں ترقی پسند تنقید کے جہات و ترجیحات کو واضح کرتی رہیں۔ ان سب کی اہمیت مسلم اور خیال انگیزی تسلیم، اور ان کی ادبی خدمات بجا لیکن چالیس برس کے سفر پر نظر واپسیں ڈالتے ہوئے یہ سوال اپنی جگہ قائم رہتا ہے کہ ترقی پسند تنقید

جس نئے معیار کی تلاش میں نکلی تھی وہ اس نئے معیار کی نہ بازیافت کر سکی ہے نہ تشکیل۔ سماجی علوم کی آگہی کی مدد سے تخلیق کی پرکھ کا جو حوصلہ لے کر ابھری تھی وہ حوصلہ ہنوز خواب ہے۔ ترقی پسندی اپنی جمالیات مرتب کرنے سے قاصر رہی اور اسی لئے جب ابتدا میں ترقی پسند تحریک کے اندر ہی سے ترقی پسند تنقید کی یہ کانچ کی بحث چھیڑی گئی خلاف آواز بلند ہوئی اور بعد میں جدیدیت کی یلغار ہوئی تو ترقی پسند تنقید کو اپنی کمزوریوں کا احساس ہوا۔

اڑتالیس سالہ تنقید کا جائزہ لیتے ہوئے ان کمزوریوں کا تذکرہ ضروری ہے تاکہ آگے آنے والے پیچ راستوں پر خود احتسابی ہماری مدد کر سکے۔

دیکھنا یہ ہے کہ ترقی پسند تنقید پر گروہ بندی اور گھٹیا پروپیگنڈہ کے الزامات کیوں عاید ہوئے کیا یہ الزامات محض اتفاقی تھے بدنیتی پر مبنی تھے یا دوسری چیزوں کی طرح ان کی بنیاد پر وسیع تر سماجی محرکات پر قایم تھی ترقی پسند تنقید کے سبھی قابل قدر اور قابل احترام علمبرداروں نے اپنا زور قلم صرف اس بات پر صرف کیا تھا کہ ادب کا سماج سے گہرا رشتہ ہے اور ادب کو سماجی حقیقتوں کے آئینے میں دیکھنا اور سمجھنا چاہیے اول تو یہ بات خود ایسی نہیں جسے ترقی پسند تنقید کا عموماً اور مارکسی تنقید کا خصوصاً طرۂ امتیاز قرار دیا جا سکے ان دونوں دائروں سے الگ عمرانی تنقید Sociology کے میدان میں کام کرنے والے سبھی نقاد طین سے لیکر آج تک ادب اور سماج کے گہرے رشتے پر اصرار کرتے آئے ہیں، مارکسیت نے جو نیا شعور دیا تھا وہ یہ تھا کہ سماج اکہری وحدت نہیں بلکہ طبقاتی آویزش سے دوچار ہے اور ادب کا ایک طبقاتی کردار ہوتا ہے اور یہ طبقاتی کردار سماج کے پیداواری رشتوں اور طبقاتی رابطوں کے ساتھ ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ ادب کے اس طبقاتی مطالعے کی جرأت ممتاز حسین کی بعض تحریروں کے علاوہ ترقی پسند تنقید میں مر ــــ ہے کی ہی نہیں گئی پوری ترقی پسند تنقید محض عمرانی تنقید کا ایک شعبہ بن کر رہ گئی اور طبقاتی شعور اور تجزیے سے بڑی

حد تک بے گانہ رہی جس کی وجہ سے اس کو نظریاتی اور جمالیاتی بنیاد نہیں
ملیں اور وہ کسی گہرے فلسفیانہ جواز کے بغیر وقتی مصالح کے سطح پر
کارفرما رہی ۔

طبقاتی شعور کی کمی اور نظریاتی وضاحت کے فقدان نے تنقید کو ترقی پسندی
کا کوئی متبادل پیمانہ تلاش کرنے پر مجبور کیا اور یہ متبادل معیار وقتی سیاست
نے فراہم کر دیا۔ شاعر، ادیب یا کسی ادبی دور کی سبھی فلسفیانہ جہات کا احاطہ
کرنے یا اس کے مجموعی تصور حیات، نفس مضمون یا Theme، نظریے،
جذباتی رویے اور طرز احساس کی وسیع تر سمتوں کو سامنے رکھ کر محاکمہ
کرنے کے بجائے محض موضوع سخن یا عنوانات کو اہمیت دی جانے لگی شاعر
کو ترقی پسند بنانے کے لئے صرف اتنا کافی سمجھا جانے لگا کہ اس نے امن
ویت نام اور کوریا کی لڑائی پر نظمیں لکھی ہیں یا نہیں ۔ سیاست کا ادب سے
رشتہ ہے لیکن سیاست سیاسی شعور، طویل مدت کی حکمت عملی اور ہنگامی
تدبیروں Tactics سے عبارت ہوتی ہے اور ہنگامی سیاست کے معاملات
کو وسیع تر سیاسی شعور سے خلط ملط کرنا بے جا اور نامناسب تھا ۔ اس جزرسی
نے ترقی پسند تنقید کو اعتراضات کا نشانہ بنایا اول تو کوئی ادب پارہ محض
وقتی سیاست کی تدبیروں کی بنا پر ترقی پسند کہا جا سکتا ہے ۔ نہ اعلیٰ دوسرے
ادب کا رشتہ سیاست محض تک محدود نہیں ہے بلکہ سماج سے مراد سیاست
کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے جس کی ترقی پسندی کا انحصار طبقاتی تجزیے پر ہوگا۔
دیکھنا یہ ہوگا کہ کسی مصنف کی تحریریں کس قسم کے مجموعی رویے کی نشان دہی
کرتی ہیں اور یہ رویے کس طبقے کی حمایت کرتے ہیں وہ سماج کو کس رخ پر
اور کس طبقے کے حق میں بدلنے کے خواہش مند ہیں اور یہ تمام مسائل ایسے ہیں
جو ایک طرف تو ادب کے سماجی علوم سے گہرے رابطے کا مطالبہ کرتے ہیں
اور دوسری طرف ایک نظریاتی وحدت یا فکری اور فلسفیانہ ہم آہنگی

کی طرف ٹھیلے جاتے ہیں۔

ترقی پسند تنقید کی بڑی کمزوری رہی ہے کہ ان دونوں مسئلوں سے اس نے اپنی آنکھیں بند رکھیں اور اپنے کو صرف وقتی سیاست کی مصلحتوں سے جوڑ دیا اس سے بہ یک وقت دونوں انتہاؤں سے پیدا ہونے والی غلطیوں نے ہمیں آلیا۔ کبھی ہم ـــــ اور یہاں یہ بات واضح کر دینے کی ہے کہ ہم سے مراد صرف ایک یا دو ترقی پسند نقاد ہیں۔ باقی نقاد اس انتہا پسندی سے دور رہے ہیں ـــ کبھی ہم صرف براہ راست خطیبانہ لہجے اور سیاسی Tactics ہنگامی موضوعات کی بنیاد پر تنقیدی محاکمے کرتے رہے اور کبھی اس کے برعکس ادب کو طبقاتی آویزش سے ماورا، بنا کر class collaboration کی طرزِ فکر کے مطابق جمالیاتی عمل پر پیداواری رشتوں کی کارفرمائی کو فراموش کرتے رہے۔ اور "خواب اور شکست خواب" کو اس دور کا مقدر بتاتے رہے اور تصوف کی پناہ گاہوں میں طبقاتی مفاہموں کو چھپاتے رہے۔

دونوں صورتوں میں ترقی پسند تنقید اپنے بنیادی فرائض کو ادا کرنے سے قاصر رہی۔ تسلیم کہ ادبی نقاد social historian ہے نہ سماجی علوم کا ماہر کہ اس سے اقتصادی رشتوں اور تاریخی قوتوں کی مٹتی اور ابھرتی تصویروں کا حساب مانگا جائے لیکن ستم یہ ہوا کہ ایک طرف ترقی پسند مصنفین کی پوری تحریک نے اپنے کو محض تخلیقی ادیبوں اور نقادوں تک محدود کر لیا اور اپنی صفوں میں social historian مورخین اور ماہرینِ اقتصادیات، فلسفی اور دوسرے دانشوروں کے لئے گنجائش نہیں رکھی دوسرے ان سماجی علوم میں جو نئی تحقیقات کی گئی تھی اس سے بھی ادبی نقاد نے استفادہ نہیں کیا کہ ہندوستان میں جاگیرداری اور سرمایہ داری کے عروج کی نوعیت اور ان کی ابتدا کا تعین کئے بغیر مختلف طبقوں کے عروج اور ان کے طرزِ احساس اور طرزِ اظہار، ان کی مصلحتوں اور تقاضوں کو کیونکر سمجھا جا سکتا

ہے۔ ترقی پسند تنقید ہماری تنقید کو سماجی علوم کی اس مضبوط بنیاد پر استوار کرنے میں ناکام رہی جسے اس نے ادب کی تفہیم اور محاکمے کے لئے ناگزیر قرار دیا تھا۔

اسی کا دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ نئے حسن کا تصور نئے محنت کش طبقوں سے وابستگی سے پیدا ہو سکتا تھا اور ترقی پسند تنقید اور تخلیق دونوں نے نئے محنت کش طبقوں سے گہری وابستگی پیدا نہیں کی جو [illegible] ہونے کے لئے ضروری تھی جذبہ معترضہ کے طور پر یہ عرض کر دوں کہ محنت کش طبقے، یعنی مزدوروں اور کسانوں سے ہمدردی کا اعلان تو بار بار کیا جاتا رہا ہے لیکن ان سے ہم آہنگی پیدا کرنے [illegible] پیدا ہونا تو دور کی بات ہے ان کی سچی عکاسی بھی ہمارے تخلیقی ادب میں بہت کم ہوئی ہے تو [illegible] کی امید آج کل کچھ نہیں لکھ پائے ہمارے مصنف کا رشتہ جب ان محنت کش طبقوں سے جذبات، احساس اور فکر کی سطح پر استوار نہیں ہوا تو تنقید کی سطح پر ان طبقوں کے شعور کو معیار بنانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا جس طرح ہندوستانی بورژوازی نے محنت کشوں، کسانوں اور مزدوروں کا نام لیا اور انھیں برطانوی استعمار کے خلاف استعمال تو کیا لیکن کبھی رہبری کی زمام ان کے ہاتھ میں نہیں رہی بالکل اسی طرح ترقی پسند ادیبوں میں سے اکثر نے کسانوں اور مزدوروں کا نام تو لیا لیکن ان کے رنگ میں خود کو رنگنے کا کام نہیں ہوا۔ مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجئے کہ محنت کش طبقوں سے احساس فکر اور جذبے کی ہم آہنگی پیدا کرنے کا کام اور ایسا نہ کر سکنے کی ذمہ داری محض سیاسی رہنماؤں کی ان غلطیوں پر نہیں ڈالی جا سکتی جو ہندوستان میں انقلاب کی رفتار کو سست گام کر رہی ہیں یا رو کی [illegible] سیاست ایک طرف اس کی غلطیاں اور کمزوریاں تسلیم کہ ہمارے ادیبوں اور دانشوروں کو دیہات اور مزدوروں کی بستیوں کا رخ کرنے سے آخر کون روکتا ہے اور اپنی متوسط طبقے والی ذہنیت کو چھوڑ کر وسیع تر سماجی حقیقتوں کے ادراک اور نئی بصیرت کو جنم دینے والے طبقوں سے ہم آہنگی کے راستے میں آخر ہمارے عزم کی کمزوری اور بصیرت [illegible] راہ اور [illegible] کے سوا اور کون حائل ہے۔

بصیرت اور ادراک کا ذکر آیا ہے تو یہ کہنا ضروری ہے کہ وسیع تر جامع فلسفے یا نظریے سے ترقی پسند تنقید نے خاصی چشم پوشی برتی ہے ترقی پسندی فلسفہ یا نظریہ نہیں ہے اور اپنی ادبی اور فکری معنویت کے باوصف ترقی پسند تنقید مارکسی تنقید کا نام لینے سے ہچکچاتی رہی ہے، مارکسیت صرف سیاست کا نام

وقت کی آواز اور آہنگ سے بے گانہ ہیں اور زندگی کی ہمہ جہتی کیفیات کا مرد ناداں کی طرح انکار کر کے ذریغ میں ڈبکیاں لگا رہے ہیں۔
ادب کی تخلیق میں ۔ لینے والے دوستو! یہ بات اچھی طرح ذہن نشین کر لو کہ صرف تحریریں زندہ رہیں گی اور صرف وہ تحریریں عجنبو نے انسان کے ذہن و فکر اور اس کے سماج کی تعمیر میں حصہ لیا ہے۔ آج تک کے ادب میں زندہ رہنے والی تحریروں کا یہی راز ہے۔

۶ مارچ ۶۹ء

••

عابد پشاوری

اردو زبان میں آزادی کے بعد

ہونے والی تبدیلیوں کا جائزہ

تبدیلی زبان کی جان ہوتی ہے۔ جو زبان تبدیلیوں پر قبول کے دروازے بند کر دیتی ہے اس کا مرجانا یقینی ہے۔ زندہ زبانیں ہرآن بدلتی رہتی ہیں لیکن زبان میں تبدیلی کا عمل غیر محسوس ہوتا ہے۔ کسی تبدیلی کا احساس فوری نہیں ہوتا بلکہ کسی تبدیلی کو چلن کی منزل تک پہنچنے میں خاصی مدت لگ جاتی ہے۔ اور جب تک کوئی تبدیلی چلن نہیں بن جاتی، تب تک عام طور سے اس کے بولنے والے اس سے غافل رہتے ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ تبدیلی کیوں ہوتی ہے؟ اس کا ایک سیدھا سا جواب تو یہ ہے کہ تبدیلی قانونِ قدرت ہے۔ وقت بدلتا ہے، موسم بدلتے ہیں، انسان بدلتا ہے، خود زندگی بدلتی ہے۔ جب ہر چیز بدلتی ہے تو زبان کیوں نہ بدلے؟ اقبال نے کہا تھا ؎

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

اس قول کا سب سے زیادہ اطلاق زبان پر ہوتا ہے۔ کارِ زارِ حیات میں زبان غالباً سب سے ضروری اور کثیر الاستعمال چیز ہے۔ اس کاروبار میں جس تیزی سے تبدیلی ہوگی، زبان بھی اسی تیزی سے بدلے گی۔ گویا زبان کی تبدیلی کا رشتہ

انسانی زندگی کی تبدیلی و ترقی سے جڑا ہوا ہے۔ آزادی کے بعد ہماری زندگی میں جس تیزی سے تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں، شاید اس سے پہلے تاریخ کے کسی دور میں نہیں ہوئیں۔ اس کا اثر لامحالہ ہماری زبان پر بھی پڑا، اور پڑ رہا ہے۔ یہ نہیں کہ اس سے پہلے زبان میں تبدیلیاں نہیں ہوئیں یا قدما کو اس کا احساس نہیں تھا۔ زبان میں تبدیلیاں پہلے بھی ہوتی تھیں۔ چنانچہ وقتاً فوقتاً یہ جو متروکات کے نعرے لگائے جاتے تھے، وہ دراصل بالواسطہ طور پر انھیں تبدیلیوں کا احساس و اعتراف تھا۔ اور کچھ کٹر قسم کے اساتذہ انھیں قبول کرنے کو تیار نہیں تھے۔ کٹر لوگ آج بھی اپنی روشن پر قائم ہیں۔ لیکن زبانوں کا نظام اس پنچایتی نظام سے مختلف ہے جس میں جب جہاں کسی کا حقّہ پانی بند کر دیا جاتا اور وہ بیچارہ مع اپنے خاندان کے، سماج کے دھارے سے کٹ کر جزیرہ تنہائی میں گھٹ گھٹ کر جان دے دیتا۔ خاندان زبان کے افراد یعنی الفاظ حبس بے جا قائل نہیں ہوتے وہ کسی سامنتی یا پنچایتی راج کو نہیں مانتے بلکہ ان کی حالت تو ان آزاد اور خانہ بدوش قبیلوں سے مشابہہ ہے جن کا اپنا ہی قانون ہوتا ہے، اپنے ہی قاعدے ہوتے ہیں۔ جس کی لاٹھی، اس کی بھینس۔ یہاں ہر لفظ اپنی قوت و توانائی کے بل بوتے پر زندہ رہتا ہے۔ اس کی عمرِ طبیعی کا انحصار چند نباضانِ فن کے توہمات پر نہیں بلکہ اس کی اپنی شیرینی اور عوام میں اس کی مقبولیت پر ہوتا ہے۔ جو لوگ زبان کے مزاج آشنا ہوتے ہیں، وہ ان تبدیلیوں کا خیر مقدم کرتے ہیں، وہ زبان کی توسیع کے قائل ہوتے ہیں تحدید کے نہیں۔ قواعد کی جکڑبندیاں زبانوں کے لئے پیغامِ موت ثابت ہوتی ہیں۔

"اشٹ ادھیائی" کی تصنیف سے پانِنی کے تبحرِ علمی کی خواہ کتنی ہی دھاک بندھی ہو لیکن "اشٹ ادھیائی" سنسکرت زبان کی موت کا پروانہ ہی ثابت ہوئی۔ سنسکرت کا تعلق عوام سے کیا کٹا، اس کی شہ رگ ہی کٹ گئی۔ اردو اس لحاظ سے خوش نصیب ہے کہ اسے جو پہلا ہندوستانی قواعد نویس میسر

آیا، وہ اس کا مزاج داں تھا۔ اس نے اردو کی جڑوں پر چھری رکھنے کی بجائے انھیں کھود اور گہرا کرنا چاہا تاکہ اسے نشو ونما کے لیے زیادہ اچھی کھاد مل سکے اور اسے پھلنے پھولنے کے زیادہ مواقع میسر آسکیں۔ میری مراد میر انشاء اللہ خاں انشاؔ سے ہے جنھوں نے ۱۸۰۷ء میں اردو کی پہلی مبسوط و مفصل قواعد "دریائے لطافت" اسی شہر میں بیٹھ کر لکھی۔ حشو و زوائد اور فواحش سے قطع نظر، زبان کے بارے میں انشاؔ نے نہایت صالح، صحت مند اور سائنسی نقطۂ نظر پیش کیا۔ آزادی کے بعد ان کا یہ قول بڑی کثرت سے دہرایا جانے لگا ہے کہ "ہر وہ لفظ جو اردو میں مشہور ہو گیا خواہ عربی ہو یا فارسی، ترکی ہو یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی، از روئے اصل صحیح ہو یا غلط، وہ اردو کا لفظ ہے۔ اگر موافق اصل مستعمل ہے تو بھی صحیح اور اگر خلاف اصل مستعمل ہے تو بھی صحیح۔ اس کی صحت و عدم صحت کا مدار اردو میں اس کے چلن پر ہے۔" لیکن بدقسمتی سے اس قول پر عمل نہ انشاؔ کے عہد میں ہوا اور نہ آج ہی کوئی اس پر عمل کرنے کو تیار ہے۔ ہم آج بھی سہی بولتے اور صحیح لکھتے ہیں۔ ہم آج بھی غیر شعوری طور پر اردو کی آزاد حیثیت کو تسلیم نہیں کرتے بلکہ اسے مختلف زبانوں کا مرکب یا ملغوبہ مانتے ہیں۔ انشاؔ نے اور بہت سی تبدیلیوں کے ساتھ سہ حرفی الفاظ کے کئی جوڑے پیش کئے جن میں مصمتی خوشئے ہیں از روئے اصل ان خوشوں کا دوسرا حرف ساکن ہوتا ہے لیکن عہدِ انشاؔ ہی میں بول چال میں کچھ لوگ انھیں متحرک بولنے لگے تھے۔ انشاؔ اسی عوامی روش کو اپنانے کی سفارش کرتے ہیں۔ مثلاً شرم، گرم، علم، ظلم، صدر، غدر عام بول چال میں شَرَم، گَرَم، قَدَر، قَدَرہی بولے جاتے ہیں۔ لیکن ادب و شعر میں اگر کوئی اس عوامی تلفظ کو روا رکھے تو ناک بھوں چڑھائی جاتی ہے۔ عہدِ انشاؔ میں ساکن حروف کو متحرک کر لینے کی یہ روش شاذ تھی۔ آج ہر شخص اسی طرح بولتا ہے۔ انشاؔ کا مشاہدہ تیز اور نگاہ دور رس تھی اس نے اس آئندہ تبدیلی کا اندازہ ہونے دو سو سال پہلے لگا لیا تھا لیکن ہمارا گروہ آج بھی لکیر کا فقیر بنائے ہوئے ہے۔ کٹ حجتی کی حد تو یہ ہے کہ جہاں کسی [illegible]

تعلق عوام سے ہوتا ہے، ہم اسی کے عوامی تلفظ کو روا رکھتے ہیں اور جہاں وہ خواص سے متعلق ہو وہاں ہم اس کی اصل پر زور دیتے ہیں۔ صدر کے لفظ کو لیجئے۔ جہاں اسے بازار کے نام کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے وہاں صَدَر بازار کہتے ہیں لیکن کسی صاحب کا لاحقہ بن کر یہ صدر ہو جاتا ہے۔ کوئی پڑھا لکھا شخص ذرا صدر بازار کہنے کی جرأت کرکے تو دیکھے، لوگ اسے جاہل سمجھیں گے۔ عہدِ انشا میں دو مقاموں کو مرکزیت حاصل تھی دلّی اور لکھنؤ۔ جو لفظ ان دو مقاموں پر جس طرح رائج ہوتا تھا مستند مانا جاتا تھا۔ مقاموں کو یہ شرفِ امتیاز ان کی وسعت یا وقعت کے سبب نہیں بلکہ پایۂ تخت شاہی کے سبب ملا تھا۔ اب بادشاہ رہے نہ تخت ہائے شاہی۔ اب راجدھانیاں ہیں، جن میں راج محض نمائشی اور آرائشی سالقہ ہے آزادی کے بعد گویا ان مقامات کی رہی سہی مرکزیت بھی ختم ہو گئی۔ اب یہاں ہر مقام اور ہر طبقے کا فرد آتا اور رہتا بستا ہے۔ اب اسے دربارِ شاہی میں حاضری نہیں دینی پڑتی کہ زبان کی نفاست اور نزاکت کی احتیاط کرے۔ لہٰذا اب اہلِ زبان کا وہ تصور بھی ختم ہوا جو عہدِ قدیم میں رائج تھا۔ اب کسی زبان کا بولنے والا ہر شخص اہلِ زبان ہے۔ آپ کو اگر اہلِ زبان کے لفظ پر اعتراض ہو تو زبان داں کہہ لیجئے۔

اب راجدھانیوں میں عوامی گفتگو میں عوامی تلفظ رائج ہے پھر ہم کیوں ادب میں اسے اچھوت سمجھیں۔ ملتیں مٹ کر اجزائے ایمان بنتی ہیں۔ مقامیت ومرکزیت ختم ہوتی ہے تو زبان ملک گیر بنتی ہے۔ میں نے خود آزادی کے بعد علما کی زبان سے اصل کو اَصَل، بخت کو بخَت، شرم کو شَرَم سنا ہے۔ میرو ذوقؔ کے لئے جامع مسجد کی سیڑھیوں کی زبان سند تھی۔ آج اس جامع مسجد کے پشتینی باشندے وقت کو وَخت اور تخت کو تَخَت کہتے ہیں۔ زندہ زبان کا فرض ہے کہ ان تبدیلیوں کو نہ صرف کشادہ پیشانی سے قبول کرے بلکہ آیندہ نسلوں کے لئے انہیں محفوظ بھی کرے۔ ہمارے قواعد کو از سرِ نو ترتیب وتدوین کی ضرورت ہے۔ ان میں ان تبدیلیوں کو بھی مناسب جگہ ملنی چاہیئے۔ یہاں جملۂ معترضہ کے طور پر یہ عرض کرتا

چلوں آج انگریزا پنی زبان کی مقامی اور علاقائی خصوصیات کو نہ صرف محفوظ کرنے کی فکر میں ہے بلکہ انھیں زبان کے وسیع دھارے میں شامل کر لینے پر بھی مصر ہے اردو سے زیادہ مقامی لہجے اور خصوصیات کسی اور زبان میں کیا ہوں گی؟ ضرورت ہے کہ اب ان پر سے مقامیت اور علاقائیت کا لیبل ہٹا لیا جائے اور ان سب خصوصیات کو پوری زبان کا جزمان لیا جائے۔

میں نے اوپر چند الفاظ دریائے لطافت کی سند پر پیش کئے ہیں۔ ہماری روزمرّہ گفتگو میں اور بھی بہت سے الفاظ ہیں جنھوں نے اب اپنا تلفظ بدل لیا ہے بول چال کی حد تک ہم میں سے ہر شخص شمع کو شما، جمع کو جما، نفع کو نفا اور منع کو منا بولتا ہے۔ پھر انھیں اسی طرح لکھا اور باندھا کیوں نہ جائے؟ اردو کے ابتدائی دور میں اہل دکن املا کو تلفظ کے تابع رکھتے تھے۔ بعد کے عالموں کو یہ گوارا نہ ہوا۔ اگر آپ کو عالمانہ طرزِ املا زیادہ عزیز ہے تو کم از کم تلفظ کی حد تک م، ن، ف کو متحرک کر لینے میں جھجک نہیں ہونی چاہیئے۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ زبان کی بنیاد تقریر ہے، تحریر نہیں۔

زبان کی تبدیلیاں محض تلفظ کی حد تک محدود نہیں ہوتیں بلکہ یہ عمل ہمہ جہت ہوتا ہے۔ کئی الفاظ اپنی ہئیت بدلتے ہیں تو کئی معنویت۔ آج کئی پرانے لفظ نئے معنوں میں استعمال ہونے لگے ہیں جنھیں ایک صدی اُدھر کا آدمی سنے تو بھونچکا رہ جائے۔ مثلاً ہم آئینے اور شمشیر کے جوہر سنتے آئے ہیں۔ پھر اور آگے بڑھے تو ہم پر انسان کے جوہر بھی کھلے راجپوتانیوں کے جوہر اور اق تواریخ میں محفوظ ہیں۔ لیکن آج جوہر اور جوہری توانائی یکسر نئے الفاظ ہیں۔ اسی طرح جمہوریت نے ایوان کو شاہی تصرف سے نکال کر اس کے دروازے عوام کے نمائندوں کے لئے کھول دیئے ہیں۔ اور اب ایوان اسمبلی اور پارلیمنٹ کے معنی دیتا ہے۔ غالب سیاست درباں سے ڈرتے رہے اور آفاقی موجوں کی سیاست سے مایوس رہ بیٹھنے کا مشورہ دیتے رہے لیکن آج سیاست پالیسی بھی ہے اور پالیٹکس بھی۔

قدیم لغات کی صوری و معنوی تبدیلیوں کے علاوہ زبان میں نت نئے الفاظ داخل ہوتے رہتے ہیں۔ یہ نئے داخلے یا اضافے ایک طرف زبان کی وسعت پر دلالت کرتے ہیں تو دوسری طرف اُوس کی تبدیلیوں پر مشعر ہیں۔ آزادی کے بعد جس تیزی سے نئے الفاظ ہماری زبان میں داخل ہو رہے ہیں، بہ یک نظر ان کا نظارہ بھی ممکن نہیں۔ یہ تو کچھ ایسا ہی ہے جیسے ہمارے دیکھتے ہی دیکھتے کوئی راکٹ زمین سے اٹھے اور ہزاروں میل فی گھنٹہ کی رفتار سے اپنے پیچھے دھوئیں کی لکیر چھوڑتا ہوا خلا میں جاکر غائب ہو جائے اور ہم آنکھیں ملتے رہ جائیں جیں عرض کر چکا ہوں کہ زبان میں ترمیم و اضافے کا عمل اس کے ابتدائی دور ہی سے شروع ہو جاتا ہے۔ چنانچہ جب ہماری زبان ادیبوں اور شاعروں کی محفل میں پہنچی تو انھوں نے کچھ اپنی مجلسوں کی زیب و زینت اور داد و تحسین کے جذبے، اور کچھ ضروریات کے دباؤ کے تحت اس میں اضافہ کرنا شروع کئے۔ ان کی رسائی عربی فارسی کے ذخائر تک تھی۔ کچھ بھاشا پر بھی دسترس رکھتے تھے چنانچہ ابتدائی تبدیلیوں میں عربی فارسی کا حصہ زیادہ ہے۔ فارسی محاوروں کے تراجم یا عربی عبارتوں کا دخول اسی تبدیلی کی نشاندہی کرتا ہے جب ہماری زبان جوانی کی منزل میں داخل ہونے لگی تو ہمارا سابقہ پرتگیزوں، انگریزوں سے پڑا۔ چنانچہ بٹن، فیس اور بوتل جیسے الفاظ پرتگیزی یادگار کے طور پر آج بھی باقی ہیں۔ فرانسیسی اثرات ہمارے یہاں انگریزی کے توسط سے آئے۔ انگریزی اور انگریزوں سے ہمارا تعلق دور تک اور دیر تک رہا۔ چنانچہ سرسید اور ان کے رفقا اور محمد حسین آزاد سے بھی پہلے شعوری اور غیر شعوری طور پر انگریزی الفاظ کچھا دیبوں کی محفل میں پائے جانے لگے تھے۔ دلی شراب پر ٹکال کے لوازمات آشنا ہیں۔ سودا جو پانچوں بانا رہے ہتھیلا تو چھے پستول کا نعرہ لگاتے ہیں۔ انشانے جارج سوم اور سعادت علی خاں کی تعریف میں مشترکہ قصیدہ کہا اور شعوری طور پر اس کی تشبیب میں انگریزی معاشرت کا نقشہ

کھینچنے کی کوشش کی۔ اس دور میں غالباً سب سے زیادہ انگریزی الفاظ یا ان کے ترجمے پہلے پہل انشا ہی کے اشعار میں استعمال ہوئے ہیں۔ وہ شبنم سے بالوں پر پوڈر چھڑکتے ہیں۔ صندوق فرنگی (Magic Box) میں گورے کالے پریزادوں کا عکس دکھاتے ہیں، گیلاس، ٹفن، بڑا کھانا Grand Dinner سے خوان نعمت سجاتے ہیں، الکٹرسٹی کے جھگڑے دکھاتے ہیں۔ لارڈ، کنگ، انگریز کو شاہ، نواب، ناظم الملک کے پہلو بہ پہلو بٹھاتے ہیں۔ پلٹن اور رجمنٹ کے کارنامے پیش کرتے ہیں۔ شیشۂ ساعت کی بجائے کل کی گھڑی، شیشے کی گھڑی اور ساعت فرنگی کی نذر گزرانتے ہیں۔ پچاس سال بعد کلکتے جانے کے بعد غالب جس دخانی کشتی کے قصیدے گاتے ہیں انشا اس سے بہت پہلے انگریزی قوم کے سمندروں میں جہاز دوڑانے کا تذکرہ کر چکے تھے۔ قصیدۂ مذکور کے علاوہ انشا کی غزلوں میں بھی انگریزی الفاظ یا ان کے ترجمے ملتے ہیں۔ عینک تو وہ خود بھی لگاتے تھے معشوقوں کو چکنی اور ٹاٹ باتی کے ساتھ ساتھ فرنگی ٹاٹ Canvas کا جوڑا بھی پہنا ڈالتے ہیں۔ غالب کے خطوں میں بھی کرسی، لمبر (نمبر) اور لکٹ وغیرہ کا ذکر ملتا ہے۔ سرسید، حالی، آزاد اور نذیر احمد کی تحریروں میں انگریزی الفاظ کا استعمال عام ہے۔ سنتری، کونسل، ممبر اور کنٹر اقبال کے یہاں بھی ملتے ہیں۔ اکبر نے تو قافیے تک انگریزی استعمال کئے ہیں۔ لیکن موجودہ دور میں خصوصاً آزادی کے بعد ترقی کی رفتار تیز تر ہو گئی ہے۔ ہماری مادی ترقی بڑی حد تک سائنسی ایجادات و ترقی پر منحصر ہے۔ نئی نئی ایجادات کے بیشتر نام ہماری زبان میں بھی در آئے ہیں کچھ اپنی اصل صورت میں، کچھ ترجمہ ہو کر، یہ فہرست ملاحظہ ہو اس میں دو ایک لفظ پرانے ہو چکے ہیں تاہم ان کا استعمال پہلے کی نسبت اب کہیں کثرت سے ہونے لگا ہے۔ ریڈیو کی ایجاد کے ساتھ ہمیں براڈکاسٹ، نشر، نشریہ، ریڈیائی ڈرامہ، فیچر، غنائیہ، ریڈیو سٹ، ٹرانسسٹر، وودھ بھارتی، اور وگیاپن جیسے الفاظ ملے اسی سلسلے کی آخری ایجاد ٹی وی یا ٹیلی ویژن ہے۔ ہوائی جہاز اور اب خلائی

جہازوں کی ایجاد نے ہمیں اس قبیل کے الفاظ دیئے ہیں: ہوائی اڈے، ہوائی جہاز اور پائیلٹ تو پہلے بھی تھے، ہیلی کوپٹر، ہیلی پیڈ اور ایرپورٹ وغیرہ کا استعمال نسبتاً نیا ہے۔ خلا باز، خلائی جہاز، خلا پیما، راکٹ، سیٹلائٹ، اسپوتنک، اسپیس شپ، کیپسول، خلائی سیارہ اور چاند گاڑی وغیرہ۔ جنگی ساز و سامان میں بم، بمبار، ٹینک، پیراشوٹ یا چھتری آزادی سے پہلے موجود تھے۔ لیکن ایٹم بم اور نیپام بموں کا تذکرہ اب بکثرت ہوتا ہے۔ راڈار، اڑن طشتری، ہائیڈروجن بم وغیرہ خاصے جدید اضافے ہیں۔ تازہ ترین اضافہ آریہ بھٹ ہے۔ آریہ بھٹ کبھی کسی ہندی مہندس کا نام رہا ہوگا۔ اب تو یہ ایک مصنوعی سیارے کا نام ہے۔ نیوکلیر، نیوکلیائی، ایٹمی دھول، تابکاری وغیرہ بھی نئے الفاظ ہیں۔ سائنس ہی کی ایجادوں میں فریج، اسکوٹر، ٹیلی فون، ٹیلی پرنٹر اور کمپیوٹر بھی ہیں۔

سائنس کی ایک شاخ ڈاکٹری بھی ہے جس میں ایلوپیتھی، ہومیوپیتھی، نیچروپیتھی اور خدا جانے کون کون سی پیتھیاں شامل ہیں۔ اس نے ایک طرف ہمیں فلو، گینگرین، ٹیٹنس، کینسر، بلڈ پریشر، جیسے بھیانک اور ایکس رے، کارڈیوگرام، ہارٹ ٹرانس پلانٹ، جیسے مفید الفاظ دیئے ہیں تو دوسری طرف برتھ کنٹرول، فیملی پلاننگ، لوپ، نرودھ، نس بندی جیسے لفظ بھی دیئے ہیں جنھیں بولتے ہوئے بقول ڈاکٹر گیان چند جین کچھ شرم، کچھ لذتیت کا احساس اور کچھ گدگدی محسوس ہوتی ہے۔

سیاست نے ہماری زندگی کو سائنس سے بھی کچھ زیادہ متاثر کیا ہے۔ اس کے اثر سے پارلیمنٹ، اسپیکر، سوشلزم، اشتراکیت، اشتمالیت، پرولتاری، بورژوا، نازی، نازی ازم، ستیہ گرہ، مرن برت، بھوک ہڑتال، کمیونزم، کمیونسٹ وغیرہ تو آزادی سے پہلے ہماری زبان میں موجود تھے مگر دستور و دستور ساز، آئین، آئین ساز، لوک سبھا، راجیہ سبھا، راشٹرپتی، راجیہ پال، لوک پال، بھودان، ہریجن، سی۔ آئی۔ اے، میسا، ایمرجنسی، جن سنگھ، دل بدل، آیارام گیارام، سیکولر، سیکولرازم، قومی یک جہتی، ترقی پذیر، بانڈنگ، پنج شیل، غیر جانبدار وغیرہ بعد کے اضافے ہیں۔

ملحوظ رہے کہ جانبداری اور غیر جانبداری سے قدماً بھی نا واقف نہیں لیکن نئی غیر جانبداری Non Alignment کا ترجمہ ہے جس کے لئے کبھی کبھی گٹ نرپیکشتا اور ناوابستہ وغیرہ الفاظ بھی استعمال ہوتے ہیں۔ آزادی کی بدولت کچھ نئے عہدے بھی آئے مثلاً وزیر اعظم تو پہلے بھی ہوتا تھا لیکن پردھان منتری، وزراء کی بھرمار تو شاید پہلے بھی ہوتی ہو لیکن یہ وزیر اعلیٰ خاص ہمارے دور کی پیداوار ہیں۔

ملکوں یا قوموں کی بات چل نکلی ہے تو کچھ جغرافیائی نام بھی سنتے چلئے جو آزادی کے بعد ہی ہمارے کانوں تک پہنچے ہیں: پاکستان، افریشیائی، ویت نام، زائیر، تنزانیہ، زامبیا، پختونستان، اس فہرست میں تازہ ترین اضافہ بنگلہ دیش ہے۔ خود ہمارے ملک کے پردیشوں کے کتنے ہی نام نئے ہیں: مثلاً اتر پردیش، مدھیہ بھارت، آندھرا پردیش، کیرالا، ہماچل پردیش، میگھالیہ، اروناچل پردیش، ہریانہ، تامل ناڈو، ترونندرم، وارانسی، اسی ذیل میں کچھ ایسے نام بھی شامل کر لیجئے جو جغرافیائی ہیں بھی اور نہیں بھی۔ مثلاً قدماء عدم آباد یعنی دوسری دنیا کے نام سے واقف تھے۔ الشّا نے اپنے قصیدے میں نئی دنیا کا ذکر کیا ہے یعنی امریکا۔ لیکن اِدھر کچھ برسوں سے ہماری دنیا نے پھیلنا بلکہ بکھرنا شروع کر دیا ہے چنانچہ دن دوسری دنیا کا خوب چرچا رہا۔ پھر ترقی پذیر ملکوں کے لئے تیسری دنیا کا نام استعمال ہونے لگا، کچھ لوگ اسے تیل ملکوں کے لئے بھی استعمال کرتے ہیں۔ ابھی چند دن پہلے ہماری وزیر اعظم نے کسی چوتھی اور پانچویں دنیا کا بھی ذکر کیا تھا۔ اور اگر تفرقہ پردازی کا یہی عالم رہا تو وہ دن دور نہیں جب ہر ملک بلکہ ہر قوم اور ہر فرقہ ایک دنیا کہلائے گا اور ان کے نمبر شمار کے لئے کمپیوٹر کی ضرورت پڑے گی۔

اس کے بعد اقتصادیات اور معاشیات کا نمبر آتا ہے۔ ماہرین معاشیات کا دعویٰ ہے کہ ہماری پوری زندگی جس میں خود سیاست بھی شامل ہے معاشیات کے تابع ہے اور یہ کچھ ایسا غلط بھی نہیں۔ ہمارے دیکھتے ہی دیکھتے کتنے ہی نئے

علوم اوران کے نام اردو میں آگئے ہیں: جیسے سماجیات، عمرانیات، لسانیات نفسیات، اقتصادیات، معاشیات وغیرہ۔ قدما خوش [illegible] معاش دونوں سے واقف تھے لیکن اگران کے سامنے معاشیات کا نام لیا جاتا تو یقیناً وہ ہماری زبان دانی پر حرف رکھتے۔ بہر حال اس معاشیات، اقتصادیات اور مالیات نے ہمارے گرد الفاظ کے کیسے کیسے سنہرے جال بنے ہیں ملاحظہ ہو: ورلڈ بنک اسٹیٹ بنک، آئی۔ ایم۔ ایف (International Monetary Fund) چیک، بنک، بنکاری، ڈرافٹ، انشورنس، اسٹاک ایکس چینج، بلیک مارکیٹ، کالادھن وغیرہ۔ ممکن ہے ان میں کچھ تار آپ کو پرانے لگیں، لیکن زرِمبادلہ، پرمٹ، کوٹا، پلاننگ کمیشن، منصوبہ، یوجنا، گرین اور وہائٹ ریوینو کیش کراپس یا نقدی فصلیں ان کے بارے میں کیا خیال ہے؟ اگر کچھ اور لوہے چاہیئے تو تسکری، اسمگلنگ اور اسمگلر سے بھی ملاقات ہو جائے گی۔

موجودہ زندگی کی پیچیدگیوں کے ساتھ ہمارے نظم ونسق میں کتنے ہی عہدے اور منصب پیدا ہوگئے۔ اردو نے بیشتر انگریزی نام قبول کر لئے ہیں جن کی تفصیل کو فی الحال درگزر کیجئے البتہ خطابات کی یہ فہرست ملاحظہ فرمایئے جو کسی منہ۔ سے کم نہیں: بھارت رتن، پدم وبھوشن، پدم بھوشن، پدم شری، پرم ویر چکر، مہاویر چکر، ویر چکر، پرم وششٹ سیوا میڈل، وششٹ سیوا میڈل سیوا میڈل وغیرہ۔

ادب اور لسانیات نے کئی لفظ عطا کئے ہیں۔ ان میں بعض تو آزادی سے پہلے ہی رائج ہوگئے تھے جیسے ترقی پسندی، اسٹائل، سانیٹ، پیروڈی آزاد نظم وغیرہ۔ کچھ اور الفاظ جو ہیں تو پرانے لیکن ان کا چلن حال ہی میں ہوا ہے مثلاً تاثریت، اظہاریت، اشاریت، دادائیت، وجودیت، سرریلزم الغو، تحت الشعور، لاشعور، ترسیت۔ کچھ اور الفاظ ہیں جن کا وجود ہی ۴۷ء کے بعد کا ہے جیسے غالبیات، اقبالیات، میریات، جدیدیت، جدیدیا بعض

اصناف ہماری زبان میں آزادی کے بعد داخل ہوئی ہیں۔ مثلاً ہائکو، ترائیلے، رپورتاژ، مونتاژ OBJECTIVE - SUBJECTIVE کے لئے معروضی اور موضوعی بھی نئے اضافے ہیں۔ ادب ہی کے راستے آنے والے الفاظ میں فوٹو آفسٹ، فوٹو اسٹیٹ، زیروگراف، آٹوگراف، مائکروفلم، گرد پوش، قلم کار وغیرہ بھی ہیں۔ مشاعرہ اور مذاکرہ کے وزن پر شبِ افسانہ کے لئے مفاسنہ۔ ویسے شبِ افسانہ بھی آزادی کے بعد کی چیز ہے۔ لسانیات کے صوتیات، مصوتہ، مصمتہ فونیم، مارفیم اور معنیات جیسے الفاظ عام کئے۔ تعلیم کی ترقی نے مختلف عہدوں کے علاوہ جامعہ، فیکلٹی، ڈپارٹمنٹ، شعبہ، ہوسٹل، اکیڈمی، سمی نار جیسے الفاظ کا اضافہ کیا۔

ادب اور لسانیات سے نظر ہٹا کر تفریحی فنون کا جائزہ لیجئے تو سینما، ریڈیو اور موسیقی کے سلسلے کے یہ الفاظ ملتے ہیں: ہیرو، ہیروئن، ولن، پروڈیوسر، ڈائرکٹر، ڈسٹری بیوٹر، ایکٹر، ایکٹرس، کریکٹر ایکٹر، میوزک، گلوکار، اداکار، صداکار، ہدایت کار، تزئین کار، صدا بندی، پلے بیک، ٹیکنی کلر، ایسٹ مین کلر، گیوا ،، تھری ڈائی مینشنل 70 M.M.، صوتی اثرات، ٹیپ ریکارڈ، اسٹریو، اسکرین، اسکرپٹ، ٹوسٹ راک این رول، جاز، چاچاچا، کیبرے، آکاش وانی وغیرہ۔ بے ذوق مشاعروں کی کثرت نے ہمیں ہوٹنگ اور کالجوں کی بڑھتی ہوئی تعداد نے رگنگ جیسے الفاظ دیئے۔ فنون ہی کے سلسلے میں بھارت ناٹیم، کتھا کلی، تجریدی آرٹ، کینوس وغیرہ کو بھی شمار کرنا چاہیئے۔

کھیل کود کی دنیا میں بہت سے الفاظ تو آزادی سے پہلے ہی ہماری زبان میں آ گئے تھے لیکن کرکٹ کی شہرت کے ساتھ اس کے بے شمار تلازمات آزادی کے بعد پھیلے۔ باسکٹ بال، بیس بال، اسکواش اور اسکیٹنگ کا چرچا بھی آزادی کے بعد ہوا۔ اسی میدان میں ہائکنگ اور کوہ پیمائی بھی ملتے ہیں۔ کچھ ستم ظریفوں نے ہائی جیکنگ اور اسکائی جیکنگ بھی ایجاد کئے۔

ہماری زندگی میں بھی کثرت سے الفاظ کا اضافہ ہو رہا ہے۔ ہوٹل، ریسٹوران، بار وغیرہ تو آپ نے پہلے بھی دیکھے ہوں گے آج کل ہوٹل، بوسے، لنچ، ڈنر، ہاٹ ہوم عطار، عشائیہ کا زور ہے۔ الٹرا ماڈرن دنیا کی سیر کیجئے تو رومانس، باتھ روم، بیبی ٹیبل، ماری جوانا، ایل۔ایس۔ڈی سے پالا پڑتا ہے۔

ملبوسات اور کپڑوں میں بش شرٹ، ٹی شرٹ، شرارہ، پیرلل، بیل باٹمس نائلون، ٹیریلین، ٹیرین، کیریب، وائل، روبیا، سنفورائزڈ، ٹیری کاٹ، ٹیری وول دامن نگاہ کو کھینچتی ہیں اور تازہ ترین کشش اسٹریچ لون ہے۔ مشروبات میں کوک اور لمکا سے کیسے پرہیز ہو سکتا ہے۔ ان کے علاوہ بے شمار ہارڈ اور سافٹ ڈرنکس ہر صوفی و رند کی تشنہ کامی کے علاج کے لئے موجود ہیں۔ ذیابیطس کے مریضوں کے لئے سیکرین قابل توجہ ہے۔

الغرض وقت کم، الفاظ بے شمار، ان اضافوں کو گننے کے لئے برسوں اور لکھنے کے لئے دفتر درکار ہیں۔ آزادی کے بعد کی پود کے نام ہی قطار اندر قطار اور قافیہ در قافیہ سامنے آنے کو بے تاب۔ بھلا آپ، پپو، ڈبو، بٹو، بیلو، کس کس کے نام گنوائیں گے اور کس کس کو نظر انداز کر کے جانبداری کا الزام لیں گے۔ اس لئے چاہیئے تو یہ کتاب میں ٹاٹا (جمشید جی نہیں) اور بائی بائی کہوں اور آپ کو داسودانیا اور سایونارا کہنے کا موقع دوں لیکن اس سے پہلے چند جملے عرض کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ زبان میں تبدیلیاں ہمہ جہت ہوتی ہیں۔ پرانے محاورے آدمی مرغی آدھی بٹیر سے آدھا تیتر آدھا بٹیر ہو جاتے ہیں تو الفاظ اپنے معنی بدل جاتے ہیں۔ دوسری زبانوں سے مستقل سابقہ پڑتا ہے تو لفظی کے علاوہ نحوی تبدیلیاں بھی رونما ہوتی ہیں اگرچہ یہ تبدیلیاں بہت کم اور سست رفتار ہوتی ہیں۔ ماضی میں انگریزی نے ہمارے ہر شعبہ زندگی کو متاثر کیا ہے (آئندہ ہندی کرے گی) زبان بھی زندگی کا جز ہے۔ حالیہ برسوں میں ہماری

زبان میں انگریزی کی [illegible] زیادہ پکنے لگی ہے۔ تعلیم یافتہ لوگوں کا تو ذکر ہی کیا
ناخواندہ لوگ بھی عام گفتگو میں ایسے ایسے انگریزی الفاظ استعمال کر جاتے ہیں
کہ اپنے پڑھے لکھے ہونے پر شک ہونے لگتا ہے۔ انگریزی کی بڑھتی ہوئی تعلیم اور
اثر سے کئی انگریزی محاوروں کے ترجمے دبے پاؤں ہماری زبان میں داخل ہو
گئے ہیں۔ مثلاً ہر چمکنے والی چیز سونا نہیں ہوتی

۔ آل احمد سرور کے ایک مضمون کا عنوان تھا: ع

"کہتے ہیں برف تو پگھلی ہے، کہاں پگھلی ہے۔" یہ

کا ترجمہ ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین نے ایک جگہ لکھا "میں اپنی آستینوں میں
منہ دے کر ہنستا ہوں" یا "وہ لوگ ا[illegible] ں کی جنت میں رہتے ہیں"

TO LIVE IN FOOL'S PARADISE　　TO LAUGH IN ONE'S SLEEVES

کے ترجمے ہیں۔ کچھ عرصہ پہلے میرے ایک استاد نے اپنی تازہ تصنیف کے مقدمے
میں کچھ اس قسم کا جملہ لکھا تھا "اس کتاب کو پیش کرتے ہوئے کسی معذرت کی
ضرورت نہیں یعنی NO APOLOGY IS NEEDED جملوں
کی ساخت بھی انگریزی انداز کی ہونے لگی ہے۔ میں ایک بات اور کہنا چاہوں گا
یا میں یہ کہنے یا کرنے
جا رہا ہوں I am going x say this or I am going
to do this وہ بتا رہے تھے انھیں کل دہلی جانا ہے۔ یہ بھی انگریزی انداز
ہے۔ اردو میں DIRECT, INDIRECT جملے نہیں ہوتے۔ لہٰذا یہ جملہ اردو
میں؛ وہ کہہ رہے تھے مجھے کل دہلی جانا ہے، ہوگا۔ یہ گولی پانی کے ساتھ لے لو
یہاں سے لو انگریزی محاورے　　کا ترجمہ ہے۔ اردو میں پانی
کے ساتھ کھا لو، کہیں گے۔ اس کے لئے جانے کا کوئی سوال ہی نہیں۔ یہاں
لغوی حیثیت سے سوال (استفسار) کے کوئی معنی نہیں۔ یہ انگریزی پیرایۂ بیان

ے

یہ چند مثالیں ہیں۔ اس قسم کی فوری تبدیلیوں کا ذکر ڈاکٹر گیان چند جین نے اپنی زیرِ طبع لسانیاتی تصنیف میں تفصیل سے کیا ہے۔ یہ زیرِ طبع خود انگریزی UNDER PRINT کا ترجمہ ہے۔ کئی ایسے الفاظ بھی ہماری زبان میں آ گئے ہیں جن کے ساتھ اگر انگریزی کا مفہوم وابستہ نہ ہو تو معنی ہی بدل جائیں مثلاً ANTI - STORY کے لئے ہندی اردو میں کہانی کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ اگر انگریزی کا انٹی ہمارے ذہن میں نہ ہو تو ہندی اردو میں اس کے معنی مہمل ہونگے۔

آخر میں انگریزی محاورے کے مطابق میں آپ حضرات سے یہ مقالہ ختم کرنے کی اجازت چاہوں گا۔ امید ہے کہ آپ کو اندازہ ہو گیا ہوگا کہ آزادی کے بعد سے ہماری زبان میں کس تیزی سے تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ ہمارا فرض یہ ہے کہ ہم ان کو محفوظ کر لیں تاکہ نہ صرف ہماری نئی پود ان سے استفادہ کر سکے بلکہ آیندہ نسلوں کی بھی رہنمائی ہو۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ اپ ٹو ڈیٹ لغتیں مدون کی جائیں۔ قواعد کی از سرِ نو ترتیب ہو اور ان میں سب تبدیلیوں اور اضافوں کو مناسب مقام دیا جائے۔

(اردو تعلیمی کانفرنس لکھنؤ کے ۲۶ مارچ میں پڑھا گیا)

ڈاکٹر سید حامد حسین

اُردو تنقید کے جدید رجحانات

اردو ادب کی تاریخ میں گذشتہ ۴۰، ۵۰ سال اصول بند تنقید کے نمایاں رجحانات کی بنا پر ایک خصوصیت کے مالک ہیں۔ اس دوران ادب کی تخلیق ادب اور سماج کے تعلق، ادیب اور اس کی شخصیت، ادب میں موجود فکری رجحانات، ادیب کے تخلیقی تجربے، لفظ و معنی کے رشتے، ترسیل و ابلاغ کے مسائل اور ایسے ہی دوسرے موضوعات پر کھل کر اصولی بحث کی گئی ہے اور ذوق و وجدان کے بجائے تجزیے اور منطق پر تنقید کی بنیاد رکھنے کا رجحان زیادہ عام ہوا ہے۔

ہمارے زمانے میں رائج تنقیدی رجحانات میں سے اکثر ایسے ہیں جو مغرب میں ہونے والی نظریاتی، علمی اور سائنسی فتوحات سے قریبی تعلق رکھتے ہیں اور ان میں انسانی مسائل کو سمجھنے کے لئے مغرب نے جو اصول وضع کئے ہیں اور جو بصیرتیں حاصل کی ہیں، ان سے فائدہ اٹھانے کی کوشش کی گئی ہے اردو میں تنقیدی رجحانات میں نیا موڑ کافی حد تک مغرب میں ہونے والی سائنسی اور سماجی علوم کی ترقی سے ہماری واقفیت کا مرہون منت ہے مغربی نظریات سے روشنی حاصل کر کے ادب کو سمجھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ابتدا یوں تو حالی سے ہو جاتی ہے۔ لیکن مغربی انداز فکر کا بھرپور اظہار اس صدی کے وسط میں نظر آتا ہے جب اردو میں ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ادب کی سماجی معنویت پر زور دیا جانے لگتا ہے۔

اس تحریک نے ادب کی سماجی اہمیت کو نمایاں کیا اور ان سماجی عوامل کی جانب متوجہ کیا جو کسی دور میں ادب کی تخلیق میں معاون ہوتے ہیں۔ مارکسی نقطۂ نظر کے تحت ادب کو جانچنے اور پرکھنے کے لئے جو معیار تیار کئے گئے ان میں تاریخی قوتوں، مادی حالات، طبقاتی کش مکش اور معاشی مسائل کو خاص طور پر بنیاد بنایا گیا۔ ادب کا جائزہ لینے کے لئے یہ ضروری سمجھا گیا کہ ان سماجی محرکات کا بھی جائزہ لیا جائے جن کے تحت ادیب اپنے لئے موضوع کا انتخاب اور تاثر کا تعین کرتا ہے۔ ادب کی افادیت اور مقصدیت کو خاص طور پر زیر غور لایا گیا اور یہ واضح کیا گیا کہ ادیب کا شعور اپنے دور کے مادی اور معاشی مسائل سے وابستہ ہے اور ہر ادیب کی ترجیحات اس طبقے کے مفادات سے مرتب ہوتی ہیں جس سے ادیب کا تعلق ہے۔

ادب کی جانب اس رویئے نے ایک طاقتور ادبی رجحان کی شکل اختیار کی اور اس کے زیر اثر اردو تنقید کو ایک نئی سنجیدگی اور وسعت فکر و نگاہ حاصل ہوئی۔ اس رجحان کے تحت تنقید نے ادب کو تخیل، وجدان اور واہمے کے بجائے زندگی کے ٹھوس اور مادی حقائق سے مربوط کرکے پیش کیا اور ادب میں بدلتے ہوئے رجحانات کو تاریخی قوتوں کے عمل اور سلسلۂ ارتقا سے متعلق کرکے سمجھا۔ اس طرح ناقد کو ادب کے سمجھنے کے لئے ایک زیادہ وسیع بنیاد فراہم ہوئی اور اسے اس کا موقعہ ملا کہ وہ تاریخی جبریت، جدلیاتی مادیت سماجی ترتیب اور معاشی تنظیم کے بارے میں اپنی اس آگہی کو بھی ادب اور تخلیق ادب کو سمجھنے کے لئے استعمال کرے جسے مغربی فکر و فلسفے نے معتبر بناکر پیش کیا تھا۔

تنقید کا یہ رجحان، جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، اپنی ابتدائی شکل میں ایک تحریک سے وابستہ تھا اور اس لئے اس نے اس تحریک کے زیر اثر پیدا ہونے والے ادب کی توضیح و توجیہہ کا فرض بڑی خوبی کے ساتھ ادا کیا۔ اس میں شبہ

نہیں کر اس رجحان نے اصول ادب کے بارے میں اردو تنقید کو بڑی مفید بصیرتیں فراہم کیں اور تنقید میں معروضی مطالبے، منطقی انداز فکر اور تجزیاتی اسلوب کی بنیاد ڈالی۔ لیکن عملی تنقید کے میدان میں اسے بعض دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔ بیچ میں قطعیت کی بنا پر بعض مواقع پر یہ رجحان ان تخلیقات اور ادیبوں کے ساتھ انصاف نہیں کر سکا جو واضح طور پر اس مسلک کے موئد نہ تھے یا کسی دوسرے تاریخی دور سے تعلق رکھتے تھے یا جن پر روایت کا رنگ غالب تھا۔ کیونکہ یہ رجحان سماجی اور تاریخی پہلوؤں کی جانب زیادہ متوجہ تھا۔ اس لئے اد . کر جمالیاتی پہلوؤں پر بھی زیادہ توجہ نہ دے سکا۔

اسی رجحان کے ساتھ ساتھ نفسیاتی تنقید کے رجحان کو بھی فروغ حاصل ہوا۔ مغرب میں انسانی شعور کو سمجھنے کے لئے جو موشگافیاں کی گئیں، انسانی ذہن پر جنس کے اثرات، اخلاقی دباؤ کے ردعمل، نفسیاتی گتھیوں کی تشخیص اور سماجی نفسیات کے تعین وغیرہ کے بارے میں مغرب میں جو نئی دریافتیں ہوئیں انھوں نے بھی ادب کے مطالعے پر اثر ڈالا۔ چنانچہ اردو ادب میں بھی فرائڈ، یونگ اور ایڈلر کے نظریات نے جگہ پائی اور تنقید کرتے ہوئے ادیب کی دبی ہوئی خواہشات، لاشعوری تحریکات، نفسیاتی گتھیوں، اعصابیت، شعوری و ... علامات کے انتخاب میں نفسیاتی ترجیحات اور مروجہ اسالیب میں علاماتِ عقلی (آرکی ٹائپس) کی تلاش کی جانب توجہ کی جانے لگی۔ ان رجحانات نے ادب کے مطالعے کے لئے نئی جہتوں کو کھولا اور ادیب کے ذہن اور اس کی ذہنی کیفیات کو سمجھنے کے لئے بنیاد فراہم کی۔

اردو میں خالص نفسیاتی تنقید کے نمونے تو گنے چنے نظر آتے ہیں لیکن نفسیاتی تجزیے کے انداز سے دور حاضر کے متعدد ناقدین نے فائدہ اٹھایا ہے۔ مارکسی تنقید نگاروں نے بھی نفسیاتی مطالعے کو اپنے مقصد کیلئے استعمال کیا ہے اور ادیب کی شخصیت پر سماجی عوامل کے اثرات کے تجزیے میں ان

سے مدد حاصل کی ہے۔ جدید نفسیات نے تخلیقی عمل کی پراسرار کیفیات پر سے پردہ اٹھانے میں ناقد کو بڑی مدد دی ہے۔ اسی طرح علامات کے انتخاب اور ان کی معنویت کو سمجھنے میں نفسیاتی رجحان مفید ثابت ہوا ہے۔ مارکسی تنقید کی خارجیت اور مادیت میں نفسیاتی رجحان نے داخلیت اور انفرادیت کو داخل کر کے ایک متوازن رجحان کے فروغ کے لئے سہولت بہم پہنچائی ہے۔

دور حاضر کی ادبی تنقید کا تیسرا اہم رجحان وہ ہے جو "وجودیت" سے متاثر ہے۔ اس رجحان نے ادب کی اجتماعی توجیہہ کے برعکس اس کی انفرادی معنویت پر زور دیا ہے۔ اس رجحان نے ادیب کی انفرادی شخصیت، اس کے ذاتی تاثر اور اس کے شخصی اظہار کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا ہے۔ اس تحریک نے نظام زندگی کے دباؤ اور نظریے کے جبر سے آزادی کو اپنا مقصد متعین کیا ہے اور اس کے زیر اثر وہ ادب میں ان عناصر کی تلاش کرتی ہے جو وجود کی انفرادیت اور بے مثالیت کو مرتب کرتے ہیں "نئی تنقید" کے اس رجحان نے ادب کے مادی اصولوں کے خلاف احتجاج کیا ہے اور لفظ و معنی کے نئے رشتوں اور ترسیل وابلاغ کے نئے مفہوم کو تلاش کرنا چاہا ہے اور اس طرح ادب کو ایک نئی معنویت اور نئی توانائی سے ہمکنار کرنے کوشش کی ہے۔ اس رجحان کے تحت ادب کی از سر نو تعریف کی ضرورت محسوس ہوئی ہے اور اس کے لئے انسانی نفسیات، جبلتی ضرورتوں اور جمالیاتی اصول و اقدار کو ایک ایسے سلسلے میں مربوط کیا گیا جو یہ ثابت کر سکے کہ ادب کی تخلیق، ادیب کا اظہار اور ادب سے پیدا ہونے والا تاثر، یہ سارے پہلو شخصی اور انفرادی اہمیت کے مالک ہیں اور ان کی کسی خاص نظریے کسی خاص مقصد یا اظہار و معنی کے کسے بنے بنائے اسلوب سے وابستگی ضروری نہیں ہے۔

اس رجحان نے گزشتہ چند سالوں میں زیادہ پر زور اظہار حاصل کیا

ہے اور بعض ایسے ناقدین نے بھی جنھیں ترقی پسند تحریک کے زیر اثر تخلیق ہونے والے ادب اور تنقید میں خطیبانہ جوش اور پروپیگنڈے سے شکایت تھی اس انفرادیت پسند رجحان کی تائید کی۔ تاریخی اعتبار سے یہ رجحان ترقی پسند تحریک کے متوازی پیدا ہوا تھا اور اور جس وقت احتشام حسین اور ممتاز حسین مارکسی نقطۂ نظر کو ادب کے مطالعے کے لئے پورے اعتماد کے ساتھ استعمال کر رہے تھے۔ اس وقت بھی حسن عسکری اور ان کے ہمنواؤں نے مغرب کے رومانیت پسند مفکرین سے اثر قبول کرتے ہوئے ادب میں انفرادی رجحانات کے فروغ پر زور دیا تھا لیکن گزشتہ ۱۵ سالوں میں فلسفۂ وجودیت، ٹی ایس۔ ایلیٹ اور بعض دوسرے مغربی مصنفین اور مفکرین کے زیر اثر ادب میں شخصی اظہار، شہری زندگی کی گھٹن، نظام ہائے زندگی کی آمریت فکر و جذبے کی بے جہتی، فرد کی اجنبیت اور تنہائی، زندگی کی مقصدیت اور اسکے علاوہ سچائی کی بے معنویت پر زیادہ زور دیا جانے لگا ہے اور ان ہی مسائل سے مطابقت رکھنے والے معیار، شعور و ادب کی پرکھ کے لئے اختیار کئے جانے لگے ہیں۔

ان تین رجحانات کے بیان سے عہد حاضر کے تنقیدی میلانات کی نشاندہی کا کام پورا نہیں ہو جاتا۔ ان کے علاوہ بھی یہاں وہاں تنقید کے بعض دوسرے اسالیب نظر آ جاتے ہیں۔ تاثراتی تنقید آج بھی لکھی جا رہی ہے۔ سائنٹفک تنقید کے حامی ادب کے مطالعے کے لئے ایک معروضی رویے پر زور دے رہے ہیں اور کسی تحریک سے وابستہ رہے بغیر خالص علمی نقطۂ نظر سے بحث کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اس رجحان کو خاص طور پر تحقیقی مطالعوں کے ذریعے زیادہ فروغ حاصل ہوا ہے۔ بعض ناقدین توازن اور سمجھوتے کے رخ کو اپنا کر وقت کے ساتھ قبولیت حاصل کرنے والے رجحانات کی حمایت کر رہے ہیں۔ اسی طرح بعض ناقدین سائنسی اور عملی

وم کی جدید ترین معلومات کے پیش نظر ادب کا نئے نئے زاویوں سے
مطالعہ کرنے کے کام میں لگے ہوئے ہیں۔

لیکن اس سے انکار ناممکن ہے کہ اوپر جن تین رجحانات سے نسبتاً تفصیلی
بحث کی گئی ہے وہ عہد حاضر کی تنقید کے غالب رجحانات ہیں اور انھوں نے
ہم عصر ادب کے مطالعے کو متاثر کیا ہے۔ ان رجحانات پر یکجائی طور پر تبصرہ
کرنے کی کچھ گنجائش بہرحال باقی رہتی ہے۔

میں پروفیسر آل احمد سرور کے اس قول سے متفق ہوں کہ عہد حاضر کی
تنقید میں وکالت کا عنصر زیادہ ہے۔ گزشتہ ۴۰، ۴۵ سال کے دوران جو
تنقید لکھی گئی اس کا کافی بڑا حصہ نظریات سے بحث کرتا ہے اور ایک خاص
قسم کے ادب کے لئے جواز پیش کرتا ہے۔ مارکسی تنقید نے ترقی پسند تحریک کے
کے زیر اثر تخلیق ہونے والے ادب کی ترجمانی کا فرض سرانجام دیا اور آج "نئی
تنقید" لکھنے والے "نئے ادب" کی وکالت کے لئے تنقید سے ایسا ہی کام لے
رہے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ناقد کا ہم عصر تحریکات سے ہمدردی رکھنا
فطری امر ہے اور ادب کی تاریخ میں بھی ہم عصر تنقید سے مفید روشنی حاصل
ہوتی ہے۔ لیکن ناقد کے دائرۂ فکر میں، حال کے علاوہ ماضی کا ادب بھی شامل
ہوتا ہے اور ادب کے بارے میں ایسے اصول و معیار بھی جو دوسری زبانوں کے
علمی ادب اور ادب میں موجود آفاقی رجحانات کا احاطہ کر سکیں۔ تحریکات
کے دائرے میں خود کو محدود رکھنے والے ناقد، قدرتی طور پر اپنے میدانِ
فکر میں یہ وسعت لانے میں قاصر رہتے ہیں۔

آج کا ناقد یوں تو ادب کی آفاقی اقدار کو متعین کرنے کے لئے اپنے
مخصوص زاویۂ نظر سے تعیمات میں مصروف ہے مگر وہ خود کو نظریاتی عصبیت
سے پوری طرح آزاد نہیں کر پایا ہے۔ چنانچہ بعض اوقات ایسا معلوم ہوتا ہے
کہ روشن خیالی اور فکری آزادی کے تمام دعووں کے باوجود ہمارا ناقد نظریاتی

مغلوبیت سے اپنے دامن کو بچائے رکھنے میں مشکل ہی سے کامیاب ہوتا ہے اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ دورِ حاضر کے ادیب و ناقد نے بسا اوقات مغرب کے بنے ہوئے اندازِ فکر، فلسفۂ حیات اور اسالیبِ اظہار کو اختیار کرنے پر قناعت کی ہے۔ مغرب نے عہدِ حاضر میں ہمارے ذہنوں کے سامنے جس علمی قطعیت، میکانکی صحت اور تکنیکی تنظیم کا مظاہرہ کیا ہے، اس نے ہماری نگاہوں کو خیرہ اور ہمارے ذہنوں کو مسحور کر لیا ہے اور ہم اکثر بھول جاتے ہیں کہ مغرب کے ادبی رجحانات اور فکری میلانات ایسے، تاریخی حالات کا نتیجہ ہیں جو باقی دنیا کے لئے یکساں نہیں ہیں۔

بیسویں صدی کے آغاز تک یورپ نہ صرف نوآبادیاتی سیاست کی فتوحات کی وجہ سے برتری کے نشے میں چور ہو چکا تھا بلکہ وہ خود کو علم و دانش کے بلند ترین کمال کا بھی ایک سمجھنے لگا تھا۔ چنانچہ اس صدی کی دوسری دہائی میں جب پہلی جنگِ عظیم کی شکل میں تہذیب و تمدن، انسان دوستی اور عقلیت کی اس مقدس سرزمین میں خونریزی، بربریت اور بہیمیت نے اپنا ننگا ناچ دکھایا تو یورپی مفکرین اور مصنفین نے خوب صورت آدرشوں اور اعلیٰ اقدار کے جو شیشے کے محل تعمیر کر رکھے تھے وہ چکنا چور ہو گئے اور انہیں زندگی میں کھوکھلا پن اور دنیا میں ویرانی نظر آنے لگی۔ اس ایک صدمے سے سنبھلا مل نہ پایا تھا کہ دوسری عالمی جنگ نے ان زخموں کو پھر سے تازہ کر دیا۔ برلن، پیرس اور لندن جیسے انسانی شائستگی اور تہذیب کے مراکز، سیاست اور طاقت کے اس خونیں ڈرامے میں تباہ و برباد ہو گئے۔ اس ماحول میں سوچنے والے مفکر و ادیب کو زندگی میں نظم و ترتیب کی کمی اور انتشار و پراگندگی کی سچائی کا احساس ہونا لازمی تھا۔ اسی طرح معاشی بالادستی اور تکنیکی ترقی کے جنون نے جب یورپ کو اپنی مشینی جکڑ میں لے لیا اور صنعتی زندگی نے انسانی روح و جذبے کو اپنے آہنی قدموں کے

روندنا شروع کر دیا تو یورپی مفکر و ادیب دردسے کراہ اٹھے اور انھیں زندگی کی بے معنویت روز بروز بڑھتی ہوئی معلوم ہونے لگی۔ روس کا معاشی و معاشرتی انقلاب بھی یورپ کے تخیل پرست انداز فکر اور اس کی سیاسی حکمت عملی کے لئے ایک چیلنج تھا۔ یورپ کے آدرش وادی مفکروں نے خیالی آزادیوں کی جنتیں تعمیر کر رکھی تھیں۔ روس نے واہمے کی جگہ حقیقت کو اور خیالی جنت کی جگہ مادی ضرورتوں کی آسودگی کو اپنا مطمح نظر بنا یا۔ لہٰذا تصادم ناگریز تھا۔ روسی انداز فکر نے خود کو نظریاتی طور پر منظم کیا اور وہ پرچار کے میدان میں کود پڑا۔ باقی یورپ نے مخالف نظریات کو اپنا سہارا بناکر جوابی تیاریاں تیز کر دیں۔

یہ صورت حال یورپ کے لئے حقیقی اور اس سے پیدا ہونے والے اثرات فطری تھے لیکن ہندوستان ان میں برابر کا شریک نہ تھا۔ یورپ میں جو آگ لگی تھی، اس کی صرف تھوڑی بہت آنچ ہندوستان تک پہنچتی تھی اور ہند کے لئے پوری گنجائش تھی کہ وہ یورپ کی سراسیمگی میں شریک ہوئے بغیر اپنا راستہ خود متعین کرے اور اپنے سماجی اور تاریخی حالات کو مدنظر رکھتے ہوئے یورپ کو درپیش خطرات سے مقابلے کے لئے احتیاط کی دانشمندانہ تدابیر اختیار کرے۔ لیکن ہندوستان جو رقبے کے لحاظ سے یورپ کا ایک چوتھائی ہے جس کی یورپ سے کہیں زیادہ پرانی ادبی اور ثقافتی تاریخ ہے جو ابھی بھی بنیادی طور پر زراعتی معیشت کے مسائل سے نمٹ رہا ہے، جہاں مشینی صنعت نے نسل آدم کو ابھی بھی کچھ سانس لینے کی اجازت دے رکھی ہے۔ پتہ نہیں کس طرح یورپ کے اس نظریاتی پھندے میں آگیا اور اس تابوت کو جس میں یورپ کی زخم خوردہ انسانیت کی لاش تھی اپنے کاندھوں پر اٹھا کر ماتم شروع کر دیا اور اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ تابوت ہمارے کاندھوں کو زخمی کرتا ہوا ہماری شخصیت میں پیوست ہوتا جا رہا ہے۔

بات طویل ہو رہی ہے اس لئے میں اپنے موضوع کی جانب آتے ہوئے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ مغرب سے درآمد کئے ہوئے ادبی نظریات گو کہ ہمارے آج کے ادب پر اپنا اثر ڈال رہے ہیں، وہ ہماری فکری اور تخلیقی ضروریات کے لئے ناکافی ہیں۔ اوپر جن تحریکات سے بحث کی گئی ہے وہ معاصرانہ ادب کے ایک حصے کو سمجھنے اور سمجھانے کی حد تک کامیاب رہی ہیں لیکن ان تنقیدی رجحانات سے ہمارے یہاں کی ادبی روایت اور آج پیدا ہونے والے ادب کے بھی ایک خاصے بڑے حصے کا احاطہ کرنے میں پوری مدد نہیں ملی ہے۔

ہمارا ادب ایک طاقتور روایت سے جڑا ہوا ہے جس میں ایک خاص داخلیت کا رنگ، روحانیت کی ایک لہر، اقدار کا احترام، بلیغ جامعیت، ثقافتی رچاؤ اور قاری سے ہمدردی کا رشتہ شامل ہے اور اس کو سمجھنے کے لئے ہمیں خود اپنے نقطۂ نظر کو فروغ دینا ضروری ہے۔ جدید ترین علوم ہمیں جو بصیرتیں مہیا کر رہے ہیں، ان سے فائدہ اٹھانا ہمارے حق میں ہے۔ لیکن مغرب میں وضع کئے گئے پیمانوں کو جوں کا توں ہمارے ادب پر عائد کرنا ایک غیر فطری عمل ہے اور اس کی بنا پر ہم اپنی روایت کے ساتھ پورا انصاف نہیں کر سکتے۔ ایسے پیمانے جو ہمیں صرف ۵ ۱۰۰۲ سال کے ادب کی قدر سکھائیں اور جو ۳، ۴ صدی کی ادبی روایات کی بصیرت فراہم کرنے میں ناکام رہیں۔ کامل نہیں سمجھے جا سکتے۔ ایک وقت مارکس، لینن، اینگلز اور گورکی کو دین ادب میں امامت کا درجہ دیا گیا تھا، آج کرکے گارڈ، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور سارتر کی بات کی جاتی ہے۔ لیکن میر و مومن اور فیض و فراق کو پورا سمجھا پانے کے لئے نہ یہ کافی ہیں اور نہ وہ۔ شاید یہی وجہ ہے کہ تحریکات کے مبلغوں نے ادب کے اصولوں کے بارے میں تو خاصی باتیں کہی ہیں لیکن ان مبلغوں میں سے آج تک کوئی بھی اردو ادب کی مکمل تاریخ نہیں لکھ پایا ہے۔

اس وقت، اندازہ ہو رہا ہے کہ ہمارے ناقدین نظریاتی توازن کی

جانب راغب ہو رہے ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن، عمیق حنفی، ڈاکٹر سید محمد عقیل اور وغیرہ بعض ناقدین کی حالیہ تحریرات سے پتہ چل رہا ہے کہ ادب کا ایک زیادہ پہلدار، بامعنی اور جامع نقطۂ نظر پیدا ہو رہا ہے۔ اور میں توقع کرتا ہوں کہ جلد یا بدیر ہمارے ادب کو زیادہ حقیقت پسندانہ انداز سے پرکھنے کے لئے بہتر اصول وضع ہوں گے اور ہم مغرب سے سیاسی اور معاشی آزادی حاصل کرنے کے بعد فکری آزادی حاصل کرنے کے بھی اہل ہو سکیں گے۔

سلیمان اطہر جاوید

روایت اور بغاوت

روایت اور بغاوت کو ایک دوسرے کے متخالف بلکہ متضاد سمجھا گیا ہے۔ روایت اور بغاوت ایک دوسرے سے بے حد گہرا تعلق رکھتے اور باہم گر مربوط ہوتے ہیں۔ بغاوت، روایت کا تدریجی ارتقا بھی ہے۔ ممکن ہے بعض کو یہ بات چونکا دینے والی اور عجیب سی محسوس ہو لیکن ہے تو یہی بلکہ روایت اور بغاوت ایک تصویر کے دو رخ ہیں۔ خواہ زندگی ہو کہ ادب، ان کے دھارے روایت اور بغاوت ہی سے تکمیل پاتے ہیں۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ روایت ہی کے بطن سے بغاوت جنم لیتی ہے اور بغاوت ہی ہے جو آگے چل کر کبھی روایت کا روپ دھار لیتی ہے۔

لفظ "روایت" کے استعمال میں ہم عموماً تضاد کا شکار ہوتے ہیں۔ ایک طرف تو اس لفظ کو منفی معنوں میں استعمال کرتے ہیں، جب ہم کہتے ہیں کہ "یہ تو روایتی بات ہے" یا "یہ تو روایتی شاعر ہے" ـــــــ جب ہم کسی کو روایتی شاعر کہتے ہیں تو اس کا مفہوم عموماً یہ ہوتا ہے کہ اس کی شاعری یونہی سی بلکہ فرسودہ اور پٹے پٹائے موضوعات اور اسلوب کی حامل ہے ـــــــ لیکن یہی لفظ مثبت مفہوم میں اس وقت استعمال ہوتا ہے جب ہم کہتے ہیں کہ "یہ تو ہماری قومی روایات ہیں۔" یہاں اس لفظ سے احساسِ عظمت اور اظہارِ افتخار مقصود ہے۔ روایت، دراصل ادیب یا شاعر اور اس کے قارئین یا سامعین کے بیچ

ایک نوع کا سمجھوتہ ہے۔ جس نے اس کو نہ تو ارادی طور پر کیا ہے اور نہ غیر ارادی طور پر۔ نہ شعوری طور پر اور نہ غیر شعوری طور پر۔ بلکہ اس کی تشکیل میں ارادہ اور غیر ارادہ، شعور اور لاشعور سب کا حصہ ہوتا ہے۔ روایت کے باعث فنکار کو اظہار کی آزادی ہوتی ہے لیکن چند پابندیوں کو بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے۔ یہ پابندیاں اور بھی ہو سکتی ہیں لیکن عموماً مرکزی خیال، ساخت اور اسلوب سے متعلق ہوتی ہیں۔ روایت، ایک مسلّمہ حقیقت، مسلّمہ انداز نظر، مسلّمہ طرز فکر، مسلّمہ پیرایۂ اظہار، مسلّمہ اسلوب اور مسلّمہ صنف کا نام ہے۔ ان مسلمات کا اکثریت کے مزاج کے مطابق ہونا ضروری ہے اور ان کو فنکار اپنی گزشتہ نسل سے حاصل کرتا ہے۔ یوں سمجھئے کہ روایت دراصل وہ ادبی لہر ادبی رو یا ادبی روح ہے جو ماضی سے ہم کو بطور ورثے ملتی ہے۔ خواہی نخواہی ہم کو اس کا حامل ہونا ہے۔ ماضی سے حال اور حال سے مستقبل تک اس کا سلسلہ جاری و ساری رہتا ہے۔ یہ ایک دریا ہے۔ جو زمانے کے سرد و گرم سے بےخبر رواں دواں اور جاری و ساری رہتا ہے۔ ایلیٹ کو اس سے اختلاف ہے۔ اس کے مطابق روایت کو موروثی طور پر حاصل نہیں کیا جا سکتا اور نہ حاصل کرنا چاہیئے بلکہ کوشش پیہم اور جہد مسلسل کے بعد روایت کو حاصل کرنا چاہیئے۔ وہ کہتا ہے کہ کسی روایت کو من و عن اور موروثی طور پر حاصل کیا جائے تو اس میں وہ تاب و توانائی اور چمک و بانکپن باقی نہیں رہتا گویا روایت میں خود بغاوت کا مفہوم پوشیدہ ہے۔ لیکن ایلیٹ روایت کی اہمیت اور افادیت کا منکر نہیں۔ وہ روایت پر گہرا اور شدید ایقان رکھتا ہے بلکہ یہاں تک کہ جو لوگ روایت کو نظرانداز کر دیتے اور اس کی اہمیت کے منکر ہوتے ہیں وہ ان کو غیر مہذب قرار دیتا اور صحرائیوں اور وحشیوں سے تعبیر کرتا ہے جو نہ عقل سے واسطہ رکھتے ہیں اور نہ شعور سے۔

ادب اور زندگی، دونوں کے لئے روایت ناگزیر ہے۔ ہر ادبی تخلیق کسی نہ کسی روایت پر منحصر ہوتا ہے اور کوئی انسان، کوئی فنکار اس کا دعویٰ نہیں کر

سکتا کہ اس نے روایت سے قطعی ترکِ تعلق کر لیا ہے یا یہ کہ اس نے کبھی روایت کا پاس نہیں لیا۔ یہ ممکن ہے کہ کسی روایت کو پسند نہ کیا جائے لیکن روایت سے قطعی دامن بچانا گویا زندگی اور حرکت سے پہلو تہی کرنا ہے! کون اس کا دعویٰ کر سکتا ہے؟ اور پھر جہاں تک ادب کا تعلق ہے وہی ادبی تخلیقات 'شاہکار' اپنے دور کی نمایندہ اور زندہ جاوید رہی ہیں جن میں اپنے دور کی اعلیٰ روایات اعلیٰ اور عمدہ طریقے پر منعکس ہیں۔

ضروری نہیں کہ روایات جن سے ہمارا سامنا ہو، تمام کی تمام صحت مند، خوشگوار اور ترقی پذیر ہوں۔ ایسا ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ لیکن صحتمند روایت لچکدار ہوتی ہے۔ یہی اس کی پہچان بھی ہے کہ وہ صحت مند تبدیلیوں کو خوش آمدید کہتی ہے۔ وہ فنکار جو روایت کی لچکداری سے ہم آہنگ ہونے کے اہل ہوتے اور اس میں تھوڑی بہت تبدیلیوں اور ردوبدل سے کام لینے کی صلاحیت اور حوصلہ رکھتے ہیں وہی زندہ و سلامت اور فاتح امروز و فردا ہوتے ہیں! اسی کے ساتھ یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ ہر دور میں جو دانشور کہلائے گئے ہیں اور کہلائے جاتے ہیں وہ اسی وجہ سے نہیں کہ انھوں نے کیا لکھا ہے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ انھوں نے کیا لکھنے سے انکار کر دیا ہے۔ گویا روایت کے باوجود ہر شخص کی اپنی تخلیقی صلاحیتیں ہوتی ہیں۔ ان کا اپنا تنقیدی شعور ہوتا ہے۔ روایت اور فرد کی تخلیقی صلاحیتوں اور تنقیدی شعور میں جس قدر ہم آہنگی کا فقدان اور تفاوت ہوگا اور اس غیر ہم آہنگی اور تفاوت کی خلیج جتنی زیادہ وسیع ہوتی جائے گی، بغاوت کی راہ ہموار ہوتی رہے گی۔ یہیں روایت اور بغاوت کا ایک دوسرے سے ارتباط اور انسلاک ظاہر ہے ——— لیکن بغاوت یونہی نہیں ہوتی، اس کا وجود اپنے آپ نہیں ہوتا۔ اس کے کئی محرکات ہوتے ہیں جیسے معاشی، معاشرتی، سیاسی، صنعتی اور بھی کئی۔ بدلتے ہوئے معاشی حالات، معاشی بے چینی اور تبدیلیاں، سیاسی عروج و زوال اور ردوبدل، صنعتی بحران اور

ترقیات وغیرہ سائنسی ایجادات، بین الاقوامی مسابقتیں اور رقابتیں ـــــ غرض ان ساری چیزوں سے زندگی متاثر ہوتی ہے اور ادب بھی۔ ہم دیکھتے ہیں کہ دیہی علاقوں کا خاتمہ ہو رہا ہے اور شہری تمدن کا تسلط ہر جگہ نمایاں ہے۔ مختلف تہذیبیں ایک دوسرے میں غلط ملط ہو چکی ہیں، ہو رہی ہیں۔ وہ قدریں جو کبھی ہم کو عزیز تھیں اور آج بھی عزیز ہیں، مغرب کے اثرات، سائنسی تبدیلیوں تعلیم کی وسعت، بڑھتی ہوئی عقلیت پرستی، نئے نئے افکار اور نظریات کے باعث، نہ چاہتے ہوئے بھی ہم ان کو ترک کر رہے ہیں۔ منظر بدل رہے ہیں، معتقدات متزلزل ہیں، ایمان ڈگمگا رہے ہیں۔ صرف عصر حاضر ہی پر منحصر ہیں۔ ایسا جب بھی ہوا ہے۔ جب بھی گزرے ہوئے اور گزرتے ہوئے دور کے تقاضے "حال" کے تقاضوں سے میل نہیں کھاتے اور نہ ان میں ایسی صلاحیت ہوتی ہے۔ جذبات مردہ، تخیل مضمحل اور تمنائیں بے روح ہو جاتی ہیں۔ ایسے وقت، اول تو ماضی اور حال کی قدروں میں، داخلی طور پر، باطنی سطح پر کش مکش ہوتی ہے اور یہ ایک دوسرے سے درون میں نبرد آزما ہوتے ہیں "سرد جنگ" ہوتی ہے اس عمل میں گزرتے دور کی قدریں کمزور ہو جاتی ہیں اور عصری قدروں کو توانائی اور تقویت حاصل ہوتی ہے گزرتے دور کی قدریں ہی روایات ہیں، ماضی کے بت! جوں جوں عصری قدریں جو باغیانہ رجحانات کی حامل ہوتی ہیں موثر ہوتی جاتی ہیں، روایات ٹوٹتی ہیں اور بت شکنی کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ یہی بغاوت کا نقطۂ آغاز ہے۔

بغاوت، ایک دانشورانہ عمل ہے۔ یہ ہر کہہ و مہہ کے بس کی بات نہیں۔ بعینہٖ روایات کی پیروی تو سب کر لیتے ہیں لیکن روایت کا احترام ایک دانشور ہی کر سکتا ہے۔ یہ بھی ہر کہہ و مہہ سے ممکن نہیں۔ اس میں بغاوت کا وقار ہے اور روایت کا بھی۔ اور خود دانشور اور دانشوری کا بھرم بھی۔ سچ پوچھئے تو باغی کے لئے روایت کا صحیح اور گہرا شعور ناگزیر ہے۔ باغی خود ایک کٹر روایت پرست ہوتا ہے۔ روایت کے ایسے شعور کے بغیر بغاوت کا تصور ممکن نہیں۔ روایت کا

ادراک لازمی ہے کہ بغاوت کی نشو ونما ہو۔ روایت کی جڑیں ہمارے معاشرے میں بے حد گہری، بے حد دور تک چلی گئی ہوتی ہیں۔ عموماً اس لئے یہ کہنا آسان ہے لیکن ہے بہت سے کہہ بھی لیتے ہوں کہ ادب اور زندگی کو زمانے کے نئے تقاضوں کا ساتھ دینا ان کے ہمقدم ہونا چاہیئے لیکن روایت پر قابو پانا، ان کو موڑنا اور رَد کرنا بھلا کب آسان ہے۔ یہ کسی غیر معمولی اور تخلیقی صلاحیتوں کے فرد ہی کے بس کی بات ہے۔ یہ کوئی "صاحب وقت" ہی کرسکتا ہے۔ اقبال کے پیش نظر غالباً یہی بات ہوگی جب انھوں نے کہا کہ ؎

وہی ہے صاحبِ امروز، جس نے اپنی ہمت سے
زمانے کے سمندر سے نکالا گوہرِ فردا!

کسی روایت پرست کا روایت سے جو بھی رشتہ ہوتا ہو، سچ تو یہ ہے کہ باغی کا روایت سے اور گہرا اور مضبوط رشتہ ہوتا ہے۔ اول تو یہ کہ باغی کے ذہن میں بغاوت کا تصور اس وقت تک پیدا نہیں ہوسکتا تا آنکہ روایت کا وجود نہ ہو اور پھر یہ کہ ہر باغی روایت ہی سے رہنمائی حاصل کرتا ہے۔ ایسا ضروری بھی ہے ہر بغاوت اسی وقت صحت مند، دیرپا اور موثر ثابت ہوتی ہے جب کہ روایت سے اس کا رشتہ اُستوار اور پائیدار ہو۔ بغاوت کو روایت کے استرداد سے تعبیر کرنا ایک مضحکہ خیز بات ہے۔ بغاوت کا بے سوچ سمجھے اور یکسر استرداد ایک بے مقصد اور لایعنی عمل ہوگا۔ یہ ایک طرح سے تخریبی کارروائی ہے۔ یہ بغاوت برائے بغاوت ہے جس میں کوئی معنویت اور مقصدیت شاید ہی پائی جائے۔ بغاوت کی کامیابی کے لئے ضروری ہے کہ کوئی انفرادی، تخلیقی اور شعوری بنیاد اور پس منظر ہو، جو اثباتی اور صحت مند نوعیت کا حامل رہے ایسا بھی ہوسکتا ہے کہ روایت کو عصری تقاضوں کے مطابق ڈھال لیا جائے۔ اس میں ترمیم اور تنظیم .... کرلی جائے۔ کوئی اچھا فنکار، بغاوت کا صالح تصور رکھنے والا، روایت سے اخذ و اکتساب کرنے میں پس و پیش نہیں کرے گا لیکن

روایت سے اخذ و اکتساب کرنے کا مطلب، روایت کی نقالی، قطعی تقلید یا اندھی پیروی نہیں بلکہ اپنے شعور، مشاہدات اور تجربات سے کام لیتے ہوئے ان روایات کو آگے بڑھانا ہے۔ غزل، اردو شاعری کی ایک روایت ہے لیکن اس روایت سے بغاوت کا مفہوم یہ نہیں ہونا چاہیئے تھا کہ غزل کو وحشی صنف سخن قرار دیا جائے یا اس کو قابل گردن زدنی قرار دیدیں بلکہ آج جو کئی غزل گو شاعر ہیں جن کی غزلیں نئی معنویت لئے ہوئے ہیں۔ ان میں روایت کا حسن بھی ہے اور بغاوت کی طرحداری بھی ـــــــ یہی دراصل روایت سے بغاوت کی عمدہ اور بہترین مثال ہے۔ گیت، رزمیہ، المیہ، طربیہ، داستان اور کہانی کا بھی یہی حال ہے۔ ان سب کا ہماری معاشرتی اور ادبی روایات سے اٹوٹ تعلق ہے بلکہ ان کی حیثیت روایات کی ہو چکی ہے لیکن ان میں سے کئی ایک کو عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرتے ہوئے، ہم نے آج بھی اختیار کر رکھا ہے۔

اچھی روایات جامد نہیں اور فعال ہوتی ہیں۔ ان میں اخذ و جذب کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ وہ غیر محسوس طریقے پر ہی سہی مبدّل ہوتی رہتی ہیں، ایسا ہونا بھی چاہیئے۔ اس تبدیلی کو گرفت میں نہ لایا جائے تو اور بات ہے لیکن معاشرتی تقاضے اور عوام روایتوں کو ہمیشہ تبدیلی پر مجبور کرتے رہتے ہیں بغاوت بھی ایک تبدیلی ہے، باغی بھی یہی کرتا ہے۔ بس ایک فرق کے ساتھ! یہ کہا جا سکتا ہے کہ بغاوت دراصل ایسی تبدیلی ہے جس کو عوام تو کئی نسلوں میں کریں گے باغی بیک آن کر دیتا ہے یہی اس کا کارنامہ ہے۔ اس کو یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ عریانیت اور جنسی مسائل اور موضوعات پر بے محابا نہ اظہارِ خیال کرتے ہوتے آج ہمارے ادب میں ایک طرح سے اور ایک حد تک عام ہو چکا ہے۔ فی زمانہ یہ چیز چونکا دینے والی نہ ہو لیکن جب منٹو اور عصمت چغتائی نے اپنے افسانوں اور ناولوں میں اور میراجی نے اپنے کلام میں ایسا کیا تو یہ معاشرے کے لئے چونکا دینے والی اور غیر معمولی بات تھی۔ آج ایسی تحریریں بغاوت نہیں

سمجھی جاتیں لیکن منٹو، عصمت اور میراجی کی تحریروں کو بغاوت کا درجہ حاصل تھا۔ انھوں نے ادب کی بساط یک آن الٹ دی تھی۔

ادب میں بغاوت کا عمل جس قدر آہستہ اور بتدریج ہوگا۔ بغاوت اسی قدر کامیاب اور موثر ہوگی۔ ایک ہوشمند باغی روایت کو بیک قلم مسترد نہیں کرے گا کیونکہ وہ جانتا ہے کہ روایت اور بغاوت میں وہی رشتہ ہے جو بنیاد اور عمارت میں ہے بغیر بنیاد کے عمارت کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ بغیر روایت کے بغاوت کیسے ہو؟ وہ لوگ جو ماضی اور ماضی کی روایات کا استرداد کرکے خود کو باغی قرار دیتے ہیں گویا اپنی عمارت بغیر بنیادوں کے ایستادہ کرنے کے خواہاں ہوتے ہیں۔ ہر عظیم فنکار اپنے دور میں باغی رہا اور باغی کہلایا گیا ہے لیکن اس نے عصری روایات کو نظرانداز کرنے کی بجائے ان کو صحت مند بنایا اور ان کو نکھارا اور سنوار دیا ہے Lyrical Ballads کے دوسرے ایڈیشن کے دیباچے میں ورڈزورتھ نے اٹھارویں صدی کی شاعری کی مذمت کی کہ اس میں صرف شاعرانہ ڈکشن کا استعمال ہوتا ہے۔ اپنے طور پر اس نے اپنے دور کی شعری روایات کو ایک نئے افق سے ہمکنار کر دیا۔ ایف۔ آر۔ لیوس نے جارجیائی شاعری کو ناپسندیدہ قرار دیا کہ اس میں ۱۹ ویں صدی کی شعری روایات سے وابستگی ملتی ہے۔ اس نے اس میں نئی روح پھونکی۔ مولانا حالی نے غزل اور قصیدے کی کیا کچھ مذمت نہیں کی۔ غزل کے تعلق سے ان کا رویہ باغیانہ تھا لیکن انھوں نے غزل کو مسترد نہیں کیا اس کی اصلاح کی، عملاً اس کا ثبوت دیا۔ اچھی غزلیں کہیں اور غزل کو معتبر اور موقر بنانے میں حصہ ادا کیا غزل سے حالی کی دانشورانہ بغاوت کا نتیجہ ہے کہ آج بھی غزل کا چمن مہکتا اور مسکراتا ہے۔

بغاوت داخلی بھی ہو سکتی ہے اور خارجی بھی۔ جزوی ہو سکتی ہے اور کلی بھی موضوعات سے بھی ہو سکتی ہے اور اسلوب سے بھی۔ آج کی

حکایات اور جن و پری کی باتیں کون کرتا ہے؟ کہاں کرتا ہے؟ یہ موضوعات سے بغاوت ہے۔ آج مقفع مرصع اور مسجع اسلوب ڈھونڈنے سے نہیں ملتا۔ صحت مند ادب کی علامت نہیں سمجھا جاتا۔ یہ اسلوب سے بغاوت ہے اور پھر جہاں تک تشبیہات و استعارات، تلمیحات و محاورات کا تعلق ہے۔ یہاں بھی صورت حال بدل چکی ہے۔ آج یاسمن، سنبل، آنچل، چلمن، چوکھٹ جیسے الفاظ شعروادب میں کہاں ملتے ہیں؟ معاشرتی حالات کی تبدیلی سے شعروادب بھی متاثر ہوئے۔ ترقی پسند تحریک کے عروج کے زمانے میں ریت کنکر، ٹریکٹر، مل، کارخانہ، ملوں کا دھواں، چمنی، چاول، لہو، خون اور مزدور جیسے الفاظ اور تشبیہات کا استعمال زیادہ تھا آج کا دور بدل چکا ہے۔

قدریں نیا روپ دھار چکی ہیں، تہذیبی تقاضے، آدابِ محفل، اندازِ گفتگو، ہمارے رنگ ڈھنگ اور ہو چکے ہیں، شعروادب میں ان کی جھلکیاں کیوں نہ ملیں۔ اُکھڑا اُکھڑا لہجہ، کھردرا اندازِ بیان، درشتی، ہئیت میں تبدیلیاں، فنِ عروض میں جدتیں، اسلوب میں نیا پن، غیر متوقع تشبیہات و استعارات، غرض ساخت اور باخت دونوں منقلب ہو چکے ہیں۔ الفاظ کا استعمال، تشبیہات و استعارات محاورات اور اشارات وغیرہ کا رنگ اور ہی کچھ ہے۔ ان سب کی مثالوں کی فہرست خاصی طویل ہو جائے گی۔ میں چند شعری اور افسانوی مجموعوں کے نام پیش کروں گا جن سے صورت حال کا اندازہ ہوگا: ٹوٹی ہوئی پتیاں، آوارہ سجدے، آواز کا جسم، شعاعوں کی صلیب، لفظوں کا پل، پہچان کا درد، سورج کا شہر، راکھ، نجات سے پہلے، اور صحرا کا صفر، وغیرہ وغیرہ۔ ادب میں یہ بیک ان نہیں بتدریج بغاوت ہے!

عقلیت پرستی کو جوں جوں تقویت حاصل ہوتی جا رہی ہے معاشرتی انقلاب کے لئے فضا سازگار ہو رہی ہے۔ ادبی بغاوتیں اور انقلابات، معاشرتی بغاوتوں اور انقلابات کے تابع ہوتے ہیں۔ چنانچہ ادب میں بھی

بغاوتیں ہوتی رہی ہیں اور ہوتی رہیں گی۔ لیکن ایک بات طے ہے کہ باغی کو روایت کا جس قدر زیادہ اور بہتر شعور و ادراک ہوگا وہ عصری تقاضوں اور مسائل کی جتنی زیادہ آگہی رکھتا ہوگا۔ اس کی فکر جتنی رسا ہوگی۔ بغاوت ادب اور معاشرے کے لئے اتنی ہی زیادہ صلاح اور فلاح کا باعث ہوگی۔

سید الابرار

نئی تخلیقات میں تجربے کی نوعیت

ایک سے ڈیڑھ دہائی کی بات ہے کہ ہمارا ادب درآمد شدہ گرم اور مصنوعی ہواؤں کی زد میں آگیا اور لغی نے وہ واویلا مچایا کہ اس کے کس بل کے سامنے ادب کے بڑے بڑے سورما سہم گئے۔ ایسا محسوس ہونے لگا کہ ہمارا ادب، ہمارا سماج، ہمارا معاشرہ، ہماری روایت، ہمارے تمام مثبت افکار دشتِ ابہام کا ایک حصہ بن گئے ہیں۔ ادب کے نام پر ایسی ایسی کرتب بازیاں ہونے لگیں کہ کوئی شکستہ لفظوں کی ساحلوں پر سفید جھاگوں میں اپنا عکس ڈھونڈنے لگا سحر کی نازک ہوا کی اُجلی کلائی کو پکڑ کر اپنے بدن کی پیلی برہنگی کو بیان کرنے لگا۔ کوئی سرپٹ بھاگتے قدموں کی لو پر جل بھن کر راکھ ہونے لگا۔ کوئی اپنا مٹیالا ڈر اتارنے کے لئے مٹی کی رو میں رونے لگا۔ کوئی اپنی تعریف میں کریم آف نار درن انڈیا بن گیا۔ کوئی اتنا بدحواس ہوا کہ مشرق سے مغرب تک پھیلی ہوئی دیوار کے عین بیچ بلند واحد آہنی دروازے کے سامنے کھڑا ہو گیا۔ کوئی اتنا مردم بیزار ہو گیا کہ لفظوں کا سائبان بنا کر اپنے طاق دل میں سایوں کو سجانے لگا۔ کسی کو بھری دنیا سنگیت عجائب نگری نظر آنے لگی اور اپنی لاحاصل زبانِ شعر میں یہ فرمان دینے لگا کہ جو اس دنیا میں اپنا سر نہ پھوڑے وہ جہنم واصل ہے۔ کوئی اونٹ کی آنکھ میں دردِ سفر دیکھ کر ہندہ سے پوچھنے لگا کہ تیرا دامت کہاں ہے۔ کسی پر اپنے رنگوندے پن کا بھوت اتنا طاری ہوا کہ

نظر آنے والی لال پیلی روشنیوں کو سال اور صدیاں سمجھ کر اسے اپنی تیسری آنکھ کا کرشمہ بنا دیا اور ایک ایسے بچے کے ارمان میں مرنے لگا جو گلی کے نکڑ کو اس ذلیل دنیا کی حد خیال کرے اور اس کے ذریعہ اس ذلیل دنیا کی تلخیوں کو جھٹلا دے اس کی وسعتوں کو ٹھکرا دے ؎

عقل دیوانہ شد آں سلسلۂ مشکیں کو
دل زما گوشہ گرفت ابروئے دلدار کجاست

جہاں تک ہمارے جدید افسانوی ادب اور اس کے افسانہ نگاروں کا تعلق ہے یہ بھی ادب کے نام پر چھوٹتے ہوئے اِن غباروں سے اپنا دامن نہیں بچا سکے اور ان کا یہ ادب جگہ جگہ سے تبدیل ہو گیا۔ بقول انور عظیم ــــ "مانگے کی چاندنی میں، اِس سحر انگیز سیل میں دور تک بہتا چلا گیا"۔ اور ٹھیک ان مشکل پسند جدید شاعروں کی شاعری کی طرح یہ بھی اپنے قاری سے بہت زیادہ مطالبہ کرنے لگا۔ اس کے تجربات اپنے تناسبِ باطنی میں زمانے کے ساتھ اپنے برتاؤ میں کردار کے ساتھ اپنے انکشافِ ذات میں بہت زیادہ پیچیدگیوں کو فروغ دینے لگے اور یہ سمجھنا مشکل ہو گیا کہ واقعی کہانی میں کیا ہو رہا ہے یا جو حادثہ جنم لے رہا ہے وہ ایک حقیقی واقعہ ہے یا صرف کردار کا وہم یا فریب نظر ہے۔ ہمارا افسانہ نگار ہی اپنی آنکھوں کے سفر ہی کو، جو تجربات اور کمٹ منٹ کی پہلی منزل ہوتی ہے، اپنا آخری تجربہ اور اپنے فکر و مشاہدے کا بالغ پیکر بنا کر پیش کرنے لگا اور ہوا یہ جیسا کہ آنکھوں کے سفر میں ہوتا ہے، ترسیل اس کے ذہن کی مٹھیوں میں بند ہو گئی اور اس کے تخلیق کردہ کردار اسقاط کے شکار ہو گئے اور ان کرداروں کی واضح شکل یہ ہو گئی کہ ایک کردار پر جب دوسرے کردار کا منشا ظاہر ہوا تو دوسرا کردار بالکل اندھیرے میں چلا گیا۔

اِن کی کہانیوں پر آسیب زدہ وہم، خلل اعصابی، اذیت ناک مضطرب تشکیکات کا سایہ اتنا گہرا پڑ گیا کہ کہانی اور افسانے کے چوکھٹے میں سب کچھ

غیر طبعی حالات میں غیر طبعی رفتار کے ساتھ بہنے لگا اور اپنے دہشت زدہ ابہام کے درمیان یہ کہانیاں ہنگامی طور پر بکھر جانے والی اس سرابی ندی کی طرح ہوگئیں جس کو پار کرتے وقت راہی کے پاؤں میں خوف جونک کی طرح لپٹ جاتا ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ انسان اپنے آپ کو لاکھ پردوں کے پیچھے چھپالے وہ سماج، ماحول اور ہم عصر سیاسی اثرات سے نہیں بچ سکتا۔ زیادہ سے زیادہ یہی کر سکتا ہے کہ وہ ان حالات سے اپنے آپ کو بے خبر رکھ سکتا ہے، ان کے دباؤ سے نہیں بچ سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب حالات کا ناگزیر دباؤ اور حالات سے دانستہ بے خبری ایک تضاد کی صورت اختیار کر لیتے ہیں تو حالات کا دباؤ ... نہیں رہ جاتا ۔ خوف، اعصابی تشنج اور عدم ترسیل بن جاتا ہے۔ اگر اسے ... ارلاف زدہ افسانہ نگار اپنا انوکھا پن سمجھتے ہیں، اپنا زاویۂ بصر سمجھتے ہیں، اپنے ایجاد کردہ تاثرات سے بنا ہوا اپنا عدسۂ ذات سمجھتے ہیں۔ "شیوۂ چشم" تو سمجھتے ہیں تو یہ صرف ان کے سمجھنے کی باتیں ہیں۔ حقیقت استحصال کی گود میں جاکر منسوخ ہو سکتی ہے ختم نہیں ہو سکتی۔

یہ لوگ ایک ایسی روایت کے پیش رُو ہیں جس میں انسان معروف بہ کردار بیک وقت فاعل بھی ہے، مفعول بھی ہے۔ یہ اپنے ساتھ کوئی عمل نہیں رکھتا ہے۔ پہلا کردار دوسرے کردار کے بارے میں بتاتا ہے۔ دوسرا کردار پہلے کردار کے بارے میں بتاتا ہے۔ ظاہر ہے جب فرد فرار، ناوابستگی اور Non-Commitment کے ہاتھوں نیچر کے پروسس (Process) سے دور بھاگنے لگتا ہے تو یہ نظر آتا ہے کہ وہ دور بھاگ رہا ہے۔ لیکن یہ بھی نظر آتا ہے کہ فطرت اس کا تعاقب آسمان کی طرح کر رہی ہے۔ اس کے اندر ان تمام خواہشوں، تقاضوں اور مقاصد کو جگا رہی ہے جو سماج میں رہ کر ایک نارمل زندگی گزارنے والے کے یہاں ہیں اور جس سے یہ انکار کر رہا ہے لیکن اس متضاد سفر میں سماج کے فرد کے مقابلے میں اس کی فطرت یابی کے طریقے بدل جاتے ہیں اور یہ کوئل کی

کے ناز اٹھانے چاہئیں اور باقاعدہ شعور میں لاکر لکھ دینا چاہیئے۔ اگر شاعر و ادیب ایسا نہیں کرتا تو " پرانے فلسفوں اور مروجہ اخلاق کی اسیری اختیار کر لیتا ہے۔" (مژگان تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا، فنون، لاہور)

ان کا یہ نقطۂ نظر جو ہماری شاعری اور افسانے کی دنیا میں تقریباً ڈیڑھ دہائیوں سے مارچ کر رہا ہے۔ یہ تسلیم کرانے پر بضد ہے کہ نفی کو ہماری تخلیق کا ایک Dominating جز ہونا چاہیئے۔ اگر ہم اس کا مطالعہ اپنے ملک ہندوستان کی سماجی تاریخ کے در و بست میں لاکر کریں تو دیکھیں کہ یہ سوائے اندھی ماضی پرستی کے کچھ بھی نہیں۔ ماضی میں پروہتوں اور کاہنوں کی وہ جماعت " جو معاشرت اور اس کے ہر شعبے کی امین اور رہبر تھی۔ جو زندگی اور موت کی رازدار سمجھی جاتی تھی اور جمہور یعنی محنت کرنے والے گروہ کو مرعوب کر کے قابو میں رکھنے کا طریقہ جانتی تھی"۔۔۔۔۔ ادب اور زندگی ۔۔۔ مجنوں گورکھپوری نے اسی جماعت نے جب اپنی قوتوں کو ایک فلسفۂ حیات، یزداں یا خدا کے روپ میں پیش کیا تو ان کے Individual Cult نے شر کو شر نہیں رہنے دیا اسے خیر ہی کا ایک جز بنا دیا۔۔۔۔۔ اس نظام محاسبہ کے تحت آج بھی نیک اور بد کی حیثیت یہ ہے کہ بر ملا اسّی فیصدی اچھا ہے تو موخرالذکر ۲۰ فیصدی اچھا ہے ان کے مطابق ممکن ہے کہ موخرالذکر کل اسّی فیصدی اچھا ہو جائے اور اول الذکر ۲۰ فیصدی اچھا ہو جائے اور موخرالذکر کی ۸۰ فیصدی برائیاں سمیٹ لے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر رادھا کرشنن کی کتاب A Hindu Way of Life خصوصی مطالعے کی حیثیت رکھتی ہے ۔۔۔۔۔ نئے پن کے پردے میں ان کی قدامت پرستی کی شناخت کے بعد یہ کہنا پڑتا ہے کہ ان کے یہاں جمود ہے تغیر کا خوف ہے۔ کیونکہ فطرت ہی کی طرح ادب کا عمل بھی انتخاب کا عمل ہوتا ہے۔ یہ بھی ہر دور میں حسن کا انتخاب کرتا ہے اور بدہیئتی کو چھانٹتا ہے جب کوئی ادب، کوئی آدرش، کوئی فلسفہ مروجہ معاشرتی اور اخلاقی قدروں سے

طرح اپنے طالب تخلیق انڈے کوّے کے گھونسلے میں رکھنے لگتا ہے۔
کوئی سماج سے منکر ہو سکتا ہے، سماج کسی سے منکر نہیں ہوتا۔ اس حقیقت کے چوکھٹے میں سماج سے الگ فرد کی حیثیت درخت سے گرے ہوئے کوئل اور کوّے کی ہے جن کو اِن دو کے علاوہ اپنی شاخ سے منسلک تیسرا نہیں سمجھ سکتا۔

یہ اپنی کہانیوں کو حد سے زیادہ تکمیل تک پہنچانے کے لئے تصنع آمیز نفاست پسندی بہت زیادہ ابہام اور خلل سے بھری ہوئی نظم و ترتیب کا سہارا لینے لگتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانیوں میں روح عصر کا جو ہلکا سا عکس ملتا ہے وہ ان کے اسلوب اور طرزِ ادا سے اُبھرتا ہے اور اس حد تک جس حد تک ان کے اسلوب اور ان کی ہئیت روحِ عصر کو اپنے اندر سمو پاتے ہیں۔

چونکہ اسلوب اور ہئیت انسان کے اجتماعی اور اضافی شعور کی پیداوار ہوتے ہیں اور یہ اجتماعی شعور اپنے جن لمحات کو بہت زیادہ غور سے دیکھ کر زمانہ بنا دیتا ہے۔ اسی کے تقاضے ہیں جو اپنے عمل سے اور یہ اسلوب و ہئیت اپنے ردعمل سے اپنی شکلیں تبدیل کر دیتے ہیں، کرتے رہتے ہیں۔ تنہا آدمی نہ کوئی اسلوب تراشتا ہے نہ کسی زمانے کا تعین کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانیوں کے کردار جو Recording machine of Impressions کی حیثیت رکھتے ہیں اپنے تاثرات کے بہاؤ میں ماضی اور حال کا کوئی تجزیہ نہیں رکھتے۔ یہ جانتے ہی نہیں کہ وہ جو کچھ سوچ رہے ہیں اس کا تعلق حال سے ہے یا ماضی سے ہے۔

ان کے نزدیک بشر و شیطنت ـــــ زندگی کے منفی محرکات ایک لافانی قدر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ بقول ساقی فاروقی ـــــ "شاعر بھی آدمی ہے اور کبھی کبھی کچھ رذالتیں اور کمینگیاں اس کے اندر بھی سر اٹھاتی ہیں۔ انھیں جھٹک کر تحت الشعور میں نہیں ڈال دینا چاہئے۔ حوصلہ مندوں کی طرح ان

دور بھاگنے لگتا ہے تو بہت زیادہ منتقم ہوجاتا ہے اور اس کے نزدیک اجتماعیت کے مقابلے میں بے ترتیب اژدحام کی اہمیت بڑھ جاتی ہے اور یہ اس اژدحام کے ذریعہ انسان اور اس کی جدوجہد کو لامرکزیت کی جانب لے جانے لگتا ہے۔ چونکہ اژدحام کی بھی اپنی ایک سرشت اور شخصیت ہوتی ہے جو استعمال کو جدوجہد کے نام پر جاری کرکے اسے انسان کی قوت اور شکتی بنا دیتی ہے اور انسان جب ان حالات میں گھر کر لاشریک لہٗ بن جاتا ہے تو اس پر قاتلانہ اور سفاکانہ رویے پڑنے لگتے ہیں اور یہ فطرت سے انحراف کرتے کرتے اس مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں اس کی مخربانہ زشت خوئی پورے ماحول کو دھندلکوں سے بھر دیتی ہے اور یہ عصری بے معنی پن اندیشۂ فردا کو بھی بے معنیٰ بنا دیتا ہے۔

اس ضمن میں ذیل کے افسانے اور انھیں کی طرح کے تخلیقی نہج رکھنے والے بہت سارے افسانے اور کہانیاں مندرجہ بالا حقائق کا جو امیج پیش کرتی ہیں اس سے ہمارے افسانوی ادب کے اس مقام کا سراغ ملتا ہے جہاں یہ ڈیڑھ دہائی پہلے ایک ہیجانی فضا میں بھٹک کر زندگی، سماج اور سچائی سے بہت دور چلا گیا تھا:

۱۔	پورٹریٹ اِن بلیک اینڈ بلڈ	مین را	تحریک	مارچ ۶۷ء
۲۔	سیمیا	نیر مسعود	شب خون	فروری ۶۷ء
۳۔	برف پر مکالمہ	سریندر پرکاش	"	" ۷۰ء
۴۔	سَم باڈی، نو باڈی، ڈیڈ باڈی	"	"	اپریل ۷۱ء
۵۔	رات اور کھنیاں	محمد عمر میمن	"	دسمبر ۶۹ء
۶۔	ڈرینج میں گرا ہوا قلم	احمد ہمیش	"	مئی ۶۹ء
۷۔	خالی مکان اور پتھر پانی	اختر یوسف	"	مارچ ۷۰ء
۸۔	پتھر، لہو، کتا	انور سجاد	"	نومبر ۶۸ء

۹۔	(میرا نام) میں (ہے)	مین را	شب خون	نومبر ۶۶۸
۱۰۔	مکھی کا مونولاگ	انور سجاد	"	اکتوبر ۶۷۰
۱۱۔	میڈ اینڈ ایبسرڈ	جوگندر پال	"	" ۶۷۰
۱۲۔	تلقارمس	سریندر پرکاش	"	فروری ۶۶۸
۱۳۔	لا کے سلسلے	احمد ہمیش	"	اگست ۶۶۹
۱۴۔	دہلیز کا ماحول	فیروز عابد	"	جنوری ۶۷۷
۱۵۔	بچھو، غار، نقش	انور سجاد	"	" ۶۷۱
۱۶۔	باؤلی اور ٹینک	ظفر اوگانوی	"	جولائی ۶۷۷
۱۷۔	حصار	محمد عمر میمن	"	اپریل ۶۷۰
۱۸۔	ڈھورے (محمد عمر میمن کیلئے)	قمر احسن	"	ستمبر ۶۷۱

اب ہمیں اسے اس تاریک اور ناآشنا جنگل سے نکالنا ہے اور اس راستہ ساز سفر کی طرف آمادہ کرنا ہے جو زندگی، سماج اور سچائی کی معیت میں ایک ساتھ چلنے سے بن جاتا ہے۔ کیونکہ بقول لُہسن، دنیا میں پہلے سے کوئی راستہ نہیں ہوتا۔ جب لوگ ساتھ چلتے ہیں تو خود بخود راستہ بن جاتا ہے۔ اس راہ یابی کا عمل کیا ہو سکتا ہے؟ یہ مسئلہ ہمارے سامنے بہت زیادہ باشعور اور حساس مباحث کو سامنے لاتا ہے اور ایک حق پرست عامل کے تجربات چاہتا ہے۔ اپنے اکتسابی ذہن کی خواب گوئی کے لئے ادب کو گاؤ تکیہ بنانے والے کتاب پرست کے نہیں۔

سب سے پہلے اس بازیافت کی طرف جاتے ہوئے ہمیں افسانہ، کہانی اور ناول میں صناعی اور دست کاری کا خیال آتا ہے۔ ایک افسانہ نویس، ناول نگار اور کہانی کار کو چاہیئے کہ وہ صناعی، دست کاری اور تکنیک کے سلسلے میں انسان کے وجود کی طرح اپنا ایک آرگینک اسٹرکچر (Organic Structure) بنائے جس طرح انسانی وجود اپنی منفرد قوت رفتار اپنا اشارہ اور اپنی علامت

رکھتا ہے اور اس کے یہ خارجی مظہر پورے جسم کے داخلی Rythm پر حرکت کرتے رہتے ہیں۔ ٹھیک اسی طرح ہماری تکنیک کو بھی معنی آفرینی کی تہہ میں اتارنے والا وہ رشتہ ہونا چاہیئے جو ہمارے افکار، ہمارے مشاہدات اور ہمارے تجربات کے ساتھ مربوط ہو۔

تکنیک، ہئیت اور صناعی کو اس داخلی اُپج کا پابند ہونا چاہیئے جو انسان کے جذبات و خیالات اور ان حالات و اسباب پر مبنی ہے جو ہئیت اجتماعی یا نظامِ تمدن کہلاتا ہے اور تخلیق کار کے باطنی دباؤ سے ایک امتزاج کی صورت میں اس کی تخلیق بن جاتا ہے۔

جس طرح انسان اپنی داخلی Rythm کی تال پر چلتا ہے اور جب کوئی دوری وقت سے پہلے طے کرنا چاہتا ہے تو اس کے اشاروں کو پس پشت ڈال دیتا ہے اور لڑکھڑا کر گر پڑتا ہے، ادب کے ساتھ بھی یہی ہوتا ہے جب وہ حالات، سماج، تمدن اور اپنے عصر کی آواز کو پس پشت ڈال کر وقت سے پہلے کوئی سفر طے کرنا چاہتا ہے تو تکنیک، ہئیت اور صناعی کی بازی گاہ بن جاتا ہے اور انھیں کوچوں میں لڑکھڑا کر گر پڑتا ہے۔

اس بازیافت کی دوسری منزل تجربہ ہے جو عمق اور گہرائی چاہتا ہے ایک تخلیق کار کے لئے یہ ضروری ہے کہ اپنے تجربات کے اندر عمق پیدا کرے اور اُس کو اُس مقامِ ارتقا پر لے جائے جہاں یہ تنویر افسانہ بن جائے۔

اگر ناول، افسانہ اور کہانی میں تجربہ نہ ہو تو وہ زندگی سے اتنے دور ہو جائیں گے جیسے ہر سنگ و گِل۔ یہ تجربہ ہی ہے جس کے ذریعہ ہم زندگی کی تمام تفصیلات کی چھان بین کرتے رہتے ہیں اور اس کی اصل تازگی اور توانائی تک پہنچنے کے لئے اپنے اعتبارِ نظر کا بیٹھ بٹھاؤ کرتے رہتے ہیں۔ ایک ناول، افسانہ اور کہانی کا جسم اس وقت تک حقیقت کا روپ اختیار نہیں کر پاتا جب تک یہ ذی روح قدروں کو اپنے اندر سمیٹ نہیں پاتا اور یہ قدریں بلاواسطہ

پر تخیل اور بالواسطہ طور پر تجربے کی دین ہوتی ہیں۔ ایک افسانہ نویس اور ناول نگار کو چاہیئے کہ وہ اپنے اس ذریعہ کو تازہ اور معمور کرتا رہے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ تجربہ اور ذریعہ کیا ہے؟

یہ زندگی کے تین جہد طلب راستوں کا نام ہے اور یہ ضروری ہے کہ تینوں راستے طے کئے جائیں۔ اگر ہم ایسا نہیں کریں گے تو ہمارا تجربہ، تجربہ ہی رہ جائے گا۔ ہماری زندگی، سماج اور تاریخ کی کوئی آہنگ اور صورت نہیں بن پائے گا۔ ہمارا ادب اب تک صرف اِس کے دو ہی راستوں میں اُلجھا رہا ہے، تیسرے راستے تک پہنچ ہی نہیں پایا ہے یا پہنچتے پہنچتے رہ گیا ہے۔ تجربے کے عبوری دور میں ہم پہلے جس راہ پر گامزن ہوتے ہیں وہ راہ ہماری آنکھوں کے سفر تک محدود رہتی ہے۔ اس سفر میں تمام چیزیں ہمارے لئے اجنبی ہوتی ہیں جن سے ہم ذہنی طور پر مانوس ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس پہلی منزل پر ایک تخلیق کار کو چاہیئے کہ وہ جلد بازی سے پرہیز کرے اور اس غیر مرئی عامل کو آزاد نہ چھوڑے۔ نہیں تو نیم محو تصورات اسے "دست از طلب ندار" بناکر اپنی ہدایت اور اپنی تنبیہہ پر پوری تخلیق کو چلانے لگیں گے اور اس کی تخلیق ایک تاثرات کا روزنامچہ بن جائے گی۔ ایک تخلیق کار کو اس منزل میں سنگِ آسیا ([illegible] Stone) یا جام ساعت نما (Hour Glass) ہونا ہوگا۔

اس کی دوسری راہ بڑی پُرآشوب راہ ہے۔ اس راہ میں ایک تخلیق کار کو اپنے وجود کے خول سے باہر نکل کر آگے بڑھنا پڑتا ہے اور ہر مقام پر اپنا مخالف آپ پیدا کرکے آگے بڑھنا پڑتا ہے۔ اس تضاد کی منزل میں اس کے پہلے سفر کی نگاہ دو زاویوں میں بٹ جاتی ہے۔ اس کا ایک زاویۂ نگاہ اس معمر شخص کی پختہ نگاہ ہوتی ہے جو سب کچھ دیکھ چکا ہے اور اس کا دوسرا زاویۂ نگاہ اس سبزہ آغاز نوجوان کی بے چین نگاہ ہوتی ہے۔ جو زندگی اور اس کائنات کو اپنی خواہشوں کی آنکھ سے دیکھ رہا ہے۔ اس منزل تک ہمارا ترقی

پسند ادب بڑے بالغ انداز میں پہنچا تھا۔ لیکن یہاں آکر رک سا گیا تھا اور یہیں سے اپنا ایک پاؤں تیسرے کی طرف بڑھایا تھا۔ یہاں رک جانے سے جب ترقی پسندوں کے پاؤں تلے صحرا آ گیا تو اسی ویرانے سے اصطلاح والی انتہا پسند جدیدیت کا دور شروع ہوا اور اس کے تخلیق کاروں نے دوسرے کو پہلا سفر سمجھ کر طے کرنا شروع کر دیا۔ اس سفر میں ان کے پاس نہ تو ترقی پسندوں کی طرح وہ پختہ نگاہ تھی جو سب کچھ دیکھ چکی تھی، نہ وہ بے چین اور متجسس نگاہ تھی جو اپنی خواہشوں کی آنکھ سے زندگی اور اس کائنات کو دیکھ رہی تھی۔ ان کا یہ سفر ان کے کوچۂ مزاج ہی تک محدود رہا۔ یہ اس کوچے سے نکل کر حقیقت کے کوچے تک پہنچنے کے لئے اپنی راہِ سفر کا غبار نہیں بٹھا سکے اور پورے ادب کو تضادات سے بھر دیا۔ زمین اوپر چلی گئی۔ آسمان نیچے آ گیا۔ اُلٹے سفر میں ہر چیز اُلٹی ہو گئی۔

تجربے کا تیسرا سفر فیصلے کا سفر ہوتا ہے۔ یہاں تخلیق کار تمام تشکیک اور ابہام سے الگ اپنے تجربوں کا انتخاب کرتا ہے اور انہیں ایک اضافی قدر بنا دیتا ہے۔ انھیں تین منزلوں سے گزر کر تشکیل پانے والے تجربے سے متعلق ہنری جیمس نے کہا ہے:

It is an immense sensibility or kind of huge spider web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue .... It takes to the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air in to

revelations ......

(*Art of Fiction* - P.175)

ہمارے عصری مسائل، ہمارے سیاسی اور سماجی رشتے، ہمارا کرب، ہمارا دیدۂ تر، ہماری محرومی، ہمارا غم ان سب کے بیچ ہمارا جذبہ، ہمارا مشاہدہ، ہمارے افکار، ہماری روایت، ہماری قوتِ حیات کے ہر ارتعاش کے ساتھ ریشہ ریشہ تجربے کے سرکے میں شرابور ہو کر گداختہ ہوتے رہتے ہیں اور تقطیر کے عمل سے گزر کر ٹپکتے رہتے ہیں۔ اس طرح ہمارا خارجی اور داخلی شعور اپنی گرہ بندی ان کی صورت گری کرتا رہتا ہے۔

تخلیق کار، ادیب اور شاعر کو چاہیئے کہ وہ تجربہ اور صرف تجربے کو اپنا تخلیقی عمل بنائے اور اس طرح اپنے آپ کو کل میں وہ ایک بنالے جس پر زندگی، سماج اور سیاست کا کوئی اثر آ کر گم نہ ہو سکے۔

محمد حسن

جدید اردو ادب: سمت و رفتار

ادب ماضی کی رنگینی بھی ہے، حال کی عکاسی بھی اور مستقبل کا خواب بھی۔ ان میں کوئی بھی عنصر کم ہو جائے تو ادبیت کی جگہ مدرسی صحافت یا پیغمبری در آتی ہے اس لئے عصری ادب میں محض عصریت تلاش کرنا بے جا ہے کہ یہ عکاسی تو شاید اخبارات اور ڈائریاں ادب سے کہیں بہتر طور پر کر سکتی ہیں ادب کا ہر لفظ ماضی کی آتش رفتہ کے سراغ اور مستقبل کے افسوں سے عبارت ہوتا ہے۔

ضروری ہے کہ ادب کا جائزہ بھی ان خصوصیات سے عاری نہ ہو۔ عصری ادب کا رشتہ کب ماضی سے ٹوٹا اور کس ماضی سے ٹوٹا اور ٹوٹا بھی یا نہیں۔ یہ مسائل خاصے غور طلب ہیں۔ بعض دوستوں کا یہ بھی خیال ہے کہ اردو ادب پر ماضی کی حسن کاری کا جادو جتنا غالب ہے اتنا شاید ہی کسی اور ہندوستانی زبان و ادب پر ہو، اس حد تک کہ اگر یہ کہا جائے کہ وہ شاعر بھی جو اپنے کو باغی کہتے ہیں اور بحر، ردیف، کلاسیکی انداز بیان، سب کے خلاف سینہ سپر رہتے ہیں، اس جادو سے بچ نہیں سکے ہیں۔ لطف یہ ہے کہ نظم تو نظم ہماری نثر تک بھی غزل کے لب و لہجے سے متاثر ہے۔ کوئی غزل کے ٹکڑے نثر کے جملوں میں کھپاتا ہے کوئی تشبیہ و استعارے کے سہارے اسلوب کی رنگینی ڈھونڈتا ہے تو کوئی غزل کے شیوۂ گفتار کو اپنانے کی کوشش کرتا ہے۔ نظم کا یہ حال ہے کہ آزاد اور معری نظم کو جانے دیجئے نثری نظموں تک میں بھی غزل کا لہجہ بار بار کھنک اٹھتا ہے اور

شعوری کوشش سے کھرد رے اور براہ راست اسلوب کو اختیار کرنے والے بھی اس لہجے سے پوری طرح دامن نہیں چھڑا سکتے۔ یہ طے کرنا آپ کا کام ہے کہ شاعری کا اس طرح اوڑھنا بچھونا بن جانا اچھا ہے یا برا۔ لیکن اس کا انکار ممکن نہیں کہ جس طرح معمولی معمولی الفاظ نے تلازموں کی دنیا اور علامتوں کا رنگ محل سجالئے ہیں وہ شاید ہی دوسرے ادبیات میں اس طرح ملیں۔ اسی لئے ایک نوجوان مراٹھی شاعر نے کہا تھا کہ اردو کا نیا شاعر نیا ہو ہی نہیں سکتا کیونکہ اس کی شعری زبان پر روایت کی ایسی زبردست گرفت ہے کہ اس سے نجات پانا اس کے لئے ناممکن ہے۔

یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ ماضی کی یہی حسن کاری ہمارے افسانوی ادب میں جھلکتی ہے۔ افسانے کے اسلوب میں کرشن چندر سے قرۃ العین حیدر تک بلکہ قاضی عبدالستار سے اقبال مجید اور جین را تک یہی خوابناک شعریت سائے کی طرح چلتی ہے کبھی حسن ادا کا روپ بھرتی ہے کبھی نئی امیجری بن کر ابھرتی ہے تو کبھی رومانی لہجے اور آہنگ میں ڈھلتی ہے شاید منٹو اور بیدی کے استثنیٰ کے ساتھ یہ بات سبھی افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کے بارے میں کہی جاسکتی ہے پھر اسی کا ایک روپ یہ بھی ہے کہ ہمارے پورے افسانوی ادب کو شوکت پاستان سے گہرا لگاؤ ہے ماضی ہمارے پورے افسانوی ادب کا ہیرو ہے ایک لفظ میں ۱۹۴۷ء سے لے کر اب تک کے ناولوں اور قابل ذکر افسانوں کا مرکزی موضوع صرف ایک لفظ "زوال" یا انحطاط decadence میں بیان کیا جاسکتا ہے اور اس ایک موضوع کو ہم نے کتنے پیار سے کیسی دل سوزی کے ساتھ کتنی آراستگی اور چاہت سے بیان کیا ہے کہ گمان ہونے لگتا ہے کہ ہمارا رخ ترقی کی بجائے زوال کی طرف مستقبل کے بجائے ماضی کی طرف تو نہیں ہے ناسٹلجیا اور پرانی یادوں سے لگاؤ نہ تو کوئی عیب ہے نہ کوئی بیماری لیکن ماضی کے سایوں میں مستقبل کو فراموش کر دینا یا حال کی پیچیدہ حقیقتوں کی سنولا دینے والے دھوپ

سے ماضی کے نخلستانوں میں پناہ ڈھونڈ لینا تشویشناک ضرور ہے بشاید فسانوں کی ضرورت نہیں قرۃ العین حیدر کا "آگ کا دریا" اور "میرے بھی صنم خانے" قاضی عبدالستار کی "شب گزیدہ" اور "دارا شکوہ" اور انتظار حسین کے افسانے "خواب میں دھوپ" اس قسم کی چند تخلیقات ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ہمارے افسانوی ادب نے حال سے آنکھیں نہیں ملائی ہیں۔ حیات اللہ انصاری کا ناول "لہو کے پھول" خواجہ احمد عباس کا ناول "انقلاب" تک یا کرشن چندر کے "دادر پل کے بچے" سے لے کر بلراج مین را کے "وہ" اور اقبال مجید کے "دو بھیگے ہوئے لوگ" تک عصری حقیقتوں کی طرف مختلف رویے بکھرے ہوئے ہیں لیکن پھر بھی ماضی سے اس والہانہ دل بستگی کا راز زیادہ گہرے تجزیئے کا محتاج ہے۔

ماضی کا لفظ بڑا وسیع ہے اور اس پردے میں گزرے زمانے کے ہزاروں میلانات رنگ برنگی شکلوں میں سامنے آتے ہیں یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر دور اپنا ماضی خود چنتا ہے۔ مثل مشہور ہے جیسی روح ویسے فرشتے۔ اسی وزن پر شاید یہ کہا جا سکتا ہے کہ جیسا دور ہوگا ویسا ہی ماضی چنے گا۔ اردو ادب میں جس ماضی کی عکاسی ہوئی ہے اس سے کچھ ایسا اندازہ ہوگا کہ ہماری بنیادی دل بستگی جاگیرداری نظام سے ہے جس کی چمک دمک میں ایک طرف تو رومانی تخیل آرائی کی گنجائش بہت ہے جس میں ہمارا غزل پسند مزاج تسکین پاتا ہے اور اسی کے مطابق تغزل سے قریب کوئی لب ولہجہ اختیار کرنا آسان ہوتا ہے۔ دوسری طرف زوال اور انحطاط کی ویرانی اور زیادہ بھیانک اور حال کا سونا پن اور زیادہ موثر بن کر ابھرتا ہے۔ ہندوستان صنعت وحرفت کی طرف بڑھ رہا ہے اور اس کا ایک لازمی انجام یہ ہے کہ نئے کارخانوں کے گرد نئی بستیاں آباد ہو رہی ہیں ان بستیوں میں کام کرنے والے دیہاتوں اور قصبوں کی کسی قدر سست رفتار مگر زیادہ دلچسپ والی زندگی چھوڑ کر شہروں کی مصروف مشینی زندگی میں اپنا مقام ڈھونڈتے رہے ہیں "پنگھٹ" اور "الاؤ" ان کی زندگی سے دور جا چکے ہیں اور مرد اور عورتیں زنا

سب کی بے رحم دوڑ میں شریک ہونے پر مجبور ہیں ابھی یہ کام سست رفتاری سے ہو رہا ہے اس لئے دیہی معیشت پوری طرح درہم برہم نہیں ہوئی ہے اور صنعتی زندگی کے تشنج سے جاگیرداری نظام کے پورے ڈھانچے اور پورے نظام اقدار کو بالکل ملیامیٹ نہیں کیا ہے۔ حال کے اس بے رحم ادب سے بھاگ کر تو کہیں ہم ماضی کے جاگیرداری نظام میں پناہ نہیں لے رہے ہیں۔

TENNYSON کی مشہور نظم LADY OF SHALOT کی قدیم خاتون شاہراہ کی طرف پیٹھ کئے قد آدم آئینے میں گزرتے ہوئے انسانوں کے عکس دیکھا کرتی تھی اور اسے اصل زندگی جانتی تھی۔ اگر ماضی کو حال کا نعم البدل جان کر ہمارا افسانہ اپنا رخ ماضی کی طرف موڑے تو یہ بھی کچھ اسی قسم کی حرکت ہوگی جو شاید شاہراہ کے گرد و غبار اور انسانوں کے غیر متوقع رد عمل سے بچا سکے مگر زندگی کے ہماہمی سے اسے دور لے جائے گا جاگیردارانہ نظام کو خیر و برکت کا آخری وسیلہ جاننا اور اس کی اس طرح تصویر کشی کرنا گویا اس کے خاتمے سے تہذیب کا خاتمہ ہو گیا۔ میرے نزدیک صحت مند ذہنی رویہ نہیں ہے آرٹ محض آسان کرتبوں پر زندہ نہیں رہ سکتا۔ اسے ہر دم زندگی کے تجربات کی گرمی سے اپنے وسائل اظہار ڈھالنے اور اپنی تکنیک حاصل کرنی ہوتی ہے اس لئے جسے عام طور پر اسلوب یا تکنیک کا نام دیا جاتا ہے وہ تجربات کی براہ راست تخلیق ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ ہم مستقبل کی اس دوڑ میں شامل ہونے سے گریزاں ہیں اور اسی گریز نے ماضی سے یہ گہری وابستگی اور اسلوب کی یہ رنگینی اور پرکاری پیدا کی ہے جو ہمیں حال کی چیرہ دستی اور مستقبل کی فکر سے محفوظ رکھ سکے۔

اس تصویر کا ایک دوسرا رخ بھی ہے جو خاص طور پر ہمارے شعری ادب میں ابھرا ہے اور یہاں مشاعرے کے شعری ادب کو ہم تقریباً کلیتہً نظر انداز کر رہے ہیں۔ ہمارے شاعر نے ماضی سے اپنا پیچھا چھڑانے کی بڑی جاں کاہ کوشش کی ہے اور اس کوشش میں وہ حال کی سنگینی اور بے دردی تک جا پہنچا ہے تپتا ہوا آسمان

سر پہ ہے سورج سوا نیزے پر آ چکا ہے زمین سخت ہے اور لوگ بے رحم۔ ماضی دور ہوتے ہوتے دھندلا سا نقطہ بن چکا ہے اور روایت کا پشتارہ ورق ورق حادثات کی باد صرصر اڑائے لئے جا رہی ہیں فرد تنہا ہے اور تنہائی کا زہر در و دیوار پر چڑھ رہا ہے۔ اس کاوش میں ماضی کی نفی کی شعوری کوشش تو تھی گو میرے نزدیک وہ زیادہ کامیاب نہیں ہوئی لیکن شاعر نے یہ فراموش کر دیا کہ خواب کا افسوں بھی آرٹ کا لازمی جزو ہے اور جب تک شعر مستقبل کا کوئی دریچہ نہ کھولے اس وقت تک اس کی کیفیت کی تکمیل نہیں ہوتی اس سے ہرگز یہ مدعا نہیں کہ شاعر نسخے لکھے اور پرچہ ترکیب استعمال مفت تقسیم کرے یا مصلح کا فرض اور پیغمبر کا عصا یا سیاسی لیڈر کی قبا سنبھالے، مراد صرف یہ ہے کہ اس کی شاعری میں تخیل کی وہ رنگ آمیزی تو ہو جو حقیقت کے کٹکھرے سے اوپر اٹھ سکے اور فوٹوگرافی یا گزارش احوال واقعی سے آگے بڑھ سکے۔ اور یہ کیفیت محض عکاسی سے پیدا نہیں ہوسکتی بلکہ زیادہ دور رس فکر اور زیادہ تہہ در تہہ آگہی اور زیادہ بالغ ادبی شعور اور فنی ادراک ہی سے ممکن ہے۔

شاعری میں سماجی حقیقت کو داخلی اور ذاتی تجربوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش پچھلے دس پندرہ سال میں بہت نمایاں ہوئی ہے اور اس کوشش میں اکثر سماجی حقیقت محض تفہیم ذات ہو کر رہ گئی ہے دراصل یہ کوشش بھی اگر سنجیدگی سے کی جائے تو نہایت اہم نتائج تک رہ نمائی کر سکتی ہیں لیکن سچائی اور خلوص شرط اول ہے ہر تجربہ جسے ہم ذاتی کہتے ہیں عصری صداقتوں کا ایک ٹکڑا ہوتا ہے اور اس لحاظ سے ذات کے تجربے کے ذریعے عصری حقیقت کیا کائناتی حقیقت تک پہنچا جا سکتا ہے۔ فرق صرف انداز نظر کا ہے اسی وجہ سے علامتی پیرائے اظہار کا چلن اس دور میں زیادہ ہوا اس راہ کا سب سے بڑا خطرہ یہ ہے کہ باطنی تجربہ اکثر سماجی حقیقت سے کٹ کر بے معنی یا کم مایہ ہو سکتا ہے اگر نظر باطنی تجربے اور عصری حقیقت کے باہمی رشتے پر رہے تو باطنی تجربے

یکسانیت اور بے رنگی اُکتا دیتی ہے اور اکثر مہمل تخلیقات کی شکل اختیار کر سکتی ہے اور کر رہی ہے۔

علامت انداز بیان کا محض ایک پیرایہ ہے اسے فی نفسہٖ اچھا کہا جا سکتا ہے نہ برا۔ سوال یہ ہے کہ علامت کے ذریعے بات کا اثر اس کا وزن و وقار اس کی وضاحت اور کیفیت میں اضافہ ہوتا ہے یا کمی۔ اگر علامت پوزل بن جائے اور کرتب کا کام دینے لگے تو وہ فن کاری کے بجائے فن کار کی تہی مائگی کا ثبوت ہوگی لیکن اگر علامت کے پیچھے نظامِ فکر کا پھیلاؤ اور شعور کا پورا دروبست ہو فن کے سبھی لوازم جذبے کی جلوہ گری تخیل کی کرشمہ سازی اور اسلوب کی دلکشی قائم رہے تو پھر علامت نگاری اہم طرزِ ادا کا درجہ اختیار کرلیتی ہے۔ یہاں شاید یہ بحث ضروری ہے کہ ادب میں عموماً اور شاعری میں خصوصاً کونسا پیرایۂ بیان زیادہ دل کش اور موثر ہوتا ہے بعض دوستوں نے بار بار DIRECT اور OBLIQUE براہ راست اور بالواسطہ شاعری کا تذکرہ چھیڑا ہے ان کے نزدیک فن سورج کی روشنی میں جگمگاتی حقیقتوں کا بیان نہیں، نیم روشن اندھیروں اور دھندلے سایوں کا عکس ہے اسی لئے شاعری کا دامن وضاحت کی تاب نہیں لا سکتے وہ سرگوشیوں ہی میں پنپتے ہیں کچھ لوگ اور بھی آگے گئے اور اصل شاعری کو OBLIQUE یا بالواسطہ ہونا ضروری قرار دینے لگے لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ شاعری ہی نہیں تمام فنونِ لطیفہ کا ایک بڑا حصہ اور عظیم حصہ براہ راست پیرایۂ بیان میں ہے۔ جن کتابوں نے صدیوں تک انسانوں کے دل گرمائے ہیں ان میں سے اچھی خاصی کتابیں براہ راست انداز میں لکھی گئی ہیں جو حضرات صرف پیرایۂ بیان سے شاعری کے حقیقی یا غیر حقیقی ہونے کا اندازہ لگاتے ہیں وہ شاعری کے ساتھ انصاف کرتے ہیں نہ فنونِ لطیفہ کے ساتھ کہ فن کو کسی ایک ادا تک محدود کر دینا ستم ہے اور بقول حافظ ؎ بسیار عشوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست۔ ایسے بھی عشوہ اور ادائیں ہیں جن کے نام ہنوز دریافت نہیں ہوئے اس لحاظ سے ادب کی

پہچان محض پیرایۂ بیان سے کرنا اور نفسِ مضمون اور ذہنی اور جذباتی رویوں کو نظر انداز کر دینا صحیح نہ ہوگا۔ یہ بات ترقی پسندی اور جدیدیت کی اصطلاحوں کے متعلق اور زیادہ وضاحت سے کہی جانی چاہیئے۔ نہ ترقی پسند شاعری کی یہ پہچان ہے کہ وہ چند گنے چنے موضوعات پر ہو یا صرف براہ راست پیرایۂ اظہار میں کی جائے نہ جدید شاعری کی یہ پہچان ہونی چاہیئے کہ اس کے لئے بعض موضوعات کو ٹاٹ باہر کر دینا ضروری اور علامتی پیرایۂ اظہار لازمی قرار دیا جائے۔

ان سب معروضات کے بعد بھی بار بار یہ خیال آتا ہے کہ ۱۹۴۷ء کے بعد سے اور خاص طور پر ۱۹۵۰ء کے بعد سے جب تقسیم ملک کے اثرات ہمارے قومی شعور اور ادب پر زیادہ واضح ہونے لگے ہمارا اردو ادب پھیلنے کے بجائے سکڑنے سا لگا ہے۔ سب سے پہلے تو سکڑنے کا یہ عمل ہمارے افسانوں اور ناولوں میں محسوس ہوا۔ پریم چند نے اردو کے افسانوی ادب میں دیہات کی زندگی کو شامل کیا اور اس طرح گویا ہندوستان ہمارے ادب میں گنگنانے لگا پھر ان کی تقلید میں اعظم کریوی اور علی عباس حسینی اور بعض دوسرے فن کاروں نے دیہاتی اور قصباتی زندگی کی رنگا رنگی کو اپنے افسانوں اور ناولوں میں سمیٹنے کی کوشش کی۔ دھیرے دھیرے ہمارا دائرہ محدود ہوتا گیا۔ منٹو، کرشن چندر اور بیدی تک آتے آتے ہمارا مرکز ثقل شہر کی طرف آیا۔ ظاہر ہے کہ اس میں بعض نہایت شاندار استثناءٰ ہیں بیدی کی ایک چادر میلی سی اور کرشن چندر کے بعض افسانے اور اسی طرح کی چند اور کہانیاں۔ پھر ہمارا دائرہ قرۃ العین حیدر کی جاگیرداری دنیا کی طرف بڑھا جس میں کسان نہیں تھا۔ 'آگ کا دریا' میں بھی کسان نہیں ابھرتا۔ وقت اور تاریخ کی جہات البتہ اس ناول میں ہیرو اور ہیروئن کی طرح سامنے آتی ہیں۔ یہی حال بعض دوسرے ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں کا ہے جن میں اکثر کا موضوع تاریخ اور ماضی تو ہے لیکن آج کی ملکی صورت حال نہیں ہے اور اگر ہے تو اس صورت حال کے خیال انگیز تجزیے کے دہونے کی بنا پر وہ سپاٹ پن اور بے نمکی کا شکار ہو گئے ہیں۔ ملھوکے

پھول" اور "انقلاب" دونوں میں صحافتی واقعہ نگاری کا رنگ ایسا غالب آیا ہے کہ فنی کیفیت اور جمالیاتی آہنگ مجروح ہوگیا ہے۔

پھر اس دور کے یادگار کرداروں یا یادگار واقعات کا ذکر کیجئے تو قرۃ العین حیدر کے "آگ کا دریا" کا وہ سین یاد آئے گا جب تقسیم وطن ہو رہی ہے اور ارجن کے دونوں اطراف میں اپنے ہی عزیز و اقارب، دوست اور احباب کھڑے ہیں اور ارجن کا رتھ دونوں کے درمیان کھڑا ہے اور ارجن سری کرشن سے سوال کر رہے ہیں کہ اِدھر بھی میرے اقارب اور دوست ہیں اور اُدھر بھی۔ کس کی طرف تیر چلاؤں اور کسے زخمی کروں۔ یا پھر اداس نسلیں عزیز احمد کے ناول "زرین تاج یا قاضی عبدالستار کے داراشکوہ کے کچھ سین یا بیدی کی ایک چادر میلی سی کے ہیرو کی دوسری شادی کا منظر یا کرشن چندر کے دادر پل کے بچے کے بھگوان کی یاترا کے بعض مناظر ـــ ان میں اگر ہم بدلتے ہوئے ہندوستان کی حقیقتوں کو تلاش کرنا چاہیں تو کامیابی کی توقع بہت کم ہے اس لئے کہ ہمارا دائرہ خاصہ محدود ہوگیا ہے۔

سکڑنے کی بات فکر کی سطح پر بھی دیکھی جا سکتی ہے اردو شاعری کے بارے میں معترضین طرح طرح کی افترا پردازی کرتے رہے ہیں۔ ان کے نزدیک اردو شاعری محض مشاعرے اور محفل کی شاعری ہے اور اس کا دائرہ حسن و عشق کے کاروبار دلداری تک محدود رہا ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ اردو شاعری نے غالب اور اقبال پیدا کئے ہیں جن کی صلابت فکر نے فن کے نئے چراغ روشن کئے۔ یہ فکر محض فلسفے کے چبائے ہوئے نوالوں کو دوبارہ چبانے سے عبارت نہ تھی بلکہ مختلف افکار و اقدار سے آگہی حاصل کرنے کے بعد ان کی مدد سے نئی بصیرت حاصل کرنے کی کشمکش تھی۔ اردو شاعری نے اقبال سے

محروم ہے اور اس کا دائرہ فکر عامہ محدود ہو چلا ہے یہاں بھی شاعر او مستثنا ہیں جن کے دم سے بزم سخن کی رونق ہے اور جنھوں نے علامتوں اور اسالیب کو نئی گہرائی اور پیچیدگی سے آشنا کیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر جو فکری عجم اور مختلف علوم وفنون افکار و اقدار سے واقفیت اور ان کی روشنی سے شاعری میں حسن و کیفیت جگانے کی جو روایت اقبال اور اس کے بعد ترقی پسند تحریک کے وسیلے سے آئی تھی وہ اس دور میں کم یاب ہوتی جاتی ہے اس لحاظ سے اگر ہندوستان کے قومی شعور کی آئینہ داری اردو ادب میں تلاش کی جائے تو شاید اس مہم میں پوری کامیابی حاصل نہ ہو۔

صنف کے اعتبار سے بھی ہمارا ادب کچھ سمٹا ہے ۱۹۴۷ء کے پہلے کے دور میں شاعری نے کتنی نئی راہیں اور کیسی کیسی نئی اصناف تلاش کی تھیں سردار جعفری کی نئی دنیا کو سلام منظوم ڈراما اخترالایمان کا سب رنگ تمثیلی منظوم قصہ۔ اس کے بعد ساحر کی پرچھائیاں چھپی۔ اس سے کچھ پہلے آزاد نظم نے نئی جہات کی تلاش شروع کی تھی۔ نثر میں رپورتاژ کا چلن ہوا۔ ۱۹۵۰ء تک جاری رہا۔ رباعی نے جوش اور فراق سے نیا آہنگ پایا اور آزادی کے بعد کے دور میں اخترانصاری اور جاں نثار اختر نے اسے سنوارا اور بنایا۔ قطعہ کی روایت اخترانصاری سے چلی تھی اور شاید نریش کمار شاد پر ختم ہوگئی۔ شاد اور احمد ندیم قاسمی نے فرانسیسی ترائیلے میں نئے تجربے کئے ہیں لیکن ان میں نمایاں کامیابی حاصل نہیں ہوئی گو اب بھی تامل ناڈو سے فرحت کیفی ان تجربات کے سلسلے کو جاری رکھے ہوئے ہیں جعفر طاہر کی طویل نظم اور نثری نظموں کے چلن کے علاوہ اصناف شعری میں شاید کوئی بڑا صنفی اضافہ نہیں ہوا ہے۔

اس کے علاوہ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ تخلیقی ادب میں ہمارے ادب کی رفتار بہت تسلی بخش نہیں رہی ہے۔ بلاشبہ اس زمانے میں اردو ناول نے نئی منزلوں تک رسائی حاصل کی اور اس لحاظ سے اس دور کو اگر ناول کا دور

کہا جائے تو کچھ بے جا نہ ہوگا۔ گو اب بھی اس میدان میں بہت کچھ کام باقی ہے اور ہمارا ناول ہنوز عالمی معیار تو کیا ہندوستان کی علاقائی زبانوں کے ناولوں تک بھی نہیں پہنچا ہے لیکن افسانے میں ہماری برتری قائم نہیں رہی ہے ایک مدت تک اردو افسانہ ہندوستان کی سبھی زبانوں سے آگے تھا لیکن آج کا افسانہ یہ دعویٰ نہیں کر سکتا۔ ڈرامے کی حالت اس سے بھی زیادہ تشویشناک ہے ایسے دور میں جب ہندوستان کی مختلف زبانوں میں ڈرامے کا احیاء ہو رہا ہے اور اعلیٰ پائے کے اسٹیج ڈرامے لکھے جا رہے ہیں۔ اردو ڈرامہ ابھی تک اپنی اولیت کے باوجود کوئی قابل ذکر ترقی نہیں کر سکا ہے۔

اس سمٹتی سکڑتی آگہی کی تصویر میں اگر کوئی شوخ اور تابناک رنگ ہے تو غزل کا، جس کی بے تکلف گردن مار دینے کے منصوبے ایک مدت ہوئی بن چکے تھے غزل کو ایک زمانے سے فرسودہ اور روایتی صنف سمجھ کر عصری آگہی اور نئے ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو پورا کرنے کا نا اہل قرار دے دیا گیا تھا لیکن ایک بار پھر غزل نے اپنا دائرہ پھیلایا اور اپنی علامتوں کے حلقے میں عصری مسائل کو عجیب و غریب طریقے سے شامل کر لیا۔ علامتوں کے معنی بدل دیئے سیاق و سباق کی سرحدیں سیاست سے نفسیات و عمرانیات تک پھیل گئیں اور ایک بار پھر غزل وقت کی آواز بننے لگی۔ غزل کی امیجری نے نئے زمانے کا روپ رنگ اختیار کر لیا اور اپنی آواز میں عصری حسیت کا درد اور نئی بصیرت کا کرب سمیٹ لیا۔ غزل کے اس غیر متوقع احیاء کے تہذیبی اسباب ہیں۔ جہاں یہ احیاء خوش آئند ہے وہاں یہ بھی شبہ ہوتا ہے کہ کہیں یہ احیاء اشاروں میں بات کرنے کی عادت نہ ہو کہیں فکر کا عجز اور مسلسل پرواز کی ناکامی کا اشاریہ نہ ہو۔

بہرحال آج کا اردو ادب نئے مسائل سے دوچار ہے اسے اپنا دائرہ ہر سطح پر وسیع کرنا ہے اور اس طرح وسیع کرنا ہے کہ اس کے ادبی رچاؤ اور فنی آہنگ پر حرف نہ آئے۔ ایک طرف اسے اپنے رشتے عالم گیر ادب کے اعلیٰ ترین شاہکاروں

سے استوار کرنے ہیں اور یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب عالمی ادب کی قدریں ہماری آگہی کا جزو بن جائیں۔ دوسری طرف اسے اپنا تعلق ہندوستان کی علاقائی زبانوں کے ادب سے اور زیادہ مستحکم کرنا ہے اور یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب ہم ہندوستان کی علاقائی زبانوں کے ادب سے عموماً اور بنگالی، مرہٹی، ہندی اور ملیالم کے ادب کے خصوصاً ترجموں کے ذریعے ہی سے واقف ضرور ہوں۔ تیسری طرف اسے بدلتے ہوئے ہندوستان کے دیہی اور شہری زندگی تک اپنے دائرے پھیلانے ہیں اور اسی وقت ہو سکتا ہے جب ہم کھلی آنکھوں اور بیدار دماغ کے ساتھ اپنے چاروں طرف کی تبدیلیوں کو دیکھ اور سمجھ سکیں اور ان کا تجربہ ہی نہیں عرفان حاصل کر سکیں اور اس عرفان کے لئے محض ادب کا مطالعہ کافی نہیں ادب کے علاوہ دوسرے علوم اور خصوصاً سماجی علوم کی واقفیت لازمی ہے۔ چوتھی طرف اسے روایت کے احترام کے ساتھ روایت کے حصار سے اور کلاسیکی رنگ و آہنگ سے باہر نکلنے کی مہم درپیش ہے ادب کوئی ہو ماضی کے نقش و نگار میں زندہ نہیں رہ سکتا۔ پرانے رنگ و روغن کو بہت دیر تک اور بہت دور تک برت بھی نہیں سکتا مگر روایت کے حصار سے نکلنے کے لئے بہتر روایت کی تخلیق لازمی ہے اور وہ محض اُلٹے سیدھے فارمولوں یا ہئیت کے بعض تجربوں یا محض علامت زدگی سے حاصل نہیں ہو سکتی زیادہ لطیف احساس زیادہ تہہ در تہہ اور عمیق فکر اور زیادہ رچی بسی انفرادیت اور آفاقیت درکار ہے۔

(بھوپال یونیورسٹی کے ریسرچ سے می نار کا خطبہ)

ہندوستانی ادب کا تصوّر

کہا جاتا ہے کہ ادب انسان کی باطنی تاریخ ہے اسی باطنی تاریخ کے تانے بانے سے سماجی زندگی کی ادھوری داستان پوری ہوتی ہے۔ بادشاہوں کی فہرستیں اور ان کی فتوحات کی تفصیلات جن معاملات پر روشنی نہیں ڈالتیں ان کی کتھا ادب کے ذریعے سنی جا سکتی ہے پھر یہ سرگزشت فرد کے کسی مخصوص سماجی حالات سے دوچار ہونے اور اس کے مقابے یا مجادلے کی سرگزشت ہی نہیں ہے بلکہ یہ بھی بتاتی ہے کہ کوئی معاشرہ اپنے دور کے چیلنج سے کس طرح عہدہ برآ ہوا۔ اس لحاظ سے ماضی کی کوئی تصویر بھی ادب کے مطالعے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی۔

ادب کا مطالعہ تاریخ کو رنگ۔ اور ماضی کو تکمیل عطا کرتا ہے اس کے بغیر سماج کے اوپری ڈھانچے کا خاکہ ابھر سکتا ہے مگر اس سماج کے اندر رہنے بسنے والوں کے دلوں کے ارمان ان کے خواب و خیال، ان کے جذبے اور آرزومندیاں کا عرفان نہیں ہوسکتا اور اس عرفان کے بغیر یہ جاننا کیونکر ممکن ہوگا کہ حالات نے کسی دور کو کس انداز سے متاثر کیا کس قسم کے ردعمل پیدا کئے، کونسے ارمان جگائے اور کونسے نئے آدرشوں کو جنم دیا۔

ادب کا رشتہ ماضی ہی سے ہوتا تو بھی محض علمی سطح کی بات تھی ادب ہمیں حال کی طرف نئے رویئے بخشتا اور نئے رخ اپنانے کا حوصلہ دیتا ہے جیسی قوم ہوگی اسی طرح کا ادب ہوگا جس قدر ذوق حیات اور جوش عمل قوم کے دل

تک موجزن ہوگا اسی قدر اس کا ادب شاداب اور توانا ہوگا۔ گویا ادب نہ صرف کلچر کا آئینہ ہے بلکہ اقوام کا ضمیر اور ان کی قوت حیات کا پیمانہ بھی ہے اس کے بغیر نہ صرف عصری شعور کو سمجھا نہیں جا سکتا بلکہ اقوام کے مزاج اور کردار کی تفہیم بھی ناتمام ہے اور یہ جاننا بھی ممکن نہیں کہ زندگی کی مختلف للکاروں کا مقابلہ اقوام کس طرح کرتی آئی ہیں اور اس عمل میں کس طرح اپنا مزاج اور کردار بناتی اور اپنے آپ کو از سر نو دریافت کرتی رہی ہیں۔

ادب چونکہ زندگی کی طرف ہمارے رویئے کو متاثر کر سکتا ہے اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ادب کا مطالعہ ہم جس رخ سے کرتے ہیں اس سے ہم اپنے تہذیبی رویوں کو متاثر بھی کر سکتے ہیں اور لازمی طور پر ان سے متاثر ہوتے بھی ہیں۔ اس اعتبار سے ادب کی تعلیم کا کاروبار اس قدر بے ضرر نہیں رہتا جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس کے ذریعے ارباب اقتدار ایسے مختلف رویئے پیدا کر سکتے ہیں یا انھیں فروغ دے سکتے ہیں جن سے ان کا مفاد وابستہ ہو۔

مدعا یہ ہے کہ ادب کا مطالعہ علم و دانش کی مکمل وحدت کے جز کی حیثیت سے کرنا ضروری ہے اور اس مطالعے کے ذریعے ایک ایسا صحت مند رویہ پیدا کرنا لازم ہے جو عہد جدید کے تقاضوں اور عصری زندگی کے مطالبوں کو پورا کر سکے۔

ہمارے ادب کے اس مطالعے کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہندوستانی ادب کی مختلف زبانوں میں تقسیم ہے جس کی وجہ سے نظر عصری حقیقت کے رخ عمل پر جمنے کے بجائے زبان کی روایت اور اس کی ادبی اسلوب کی نزاکتوں اور لطافتوں کے ارتقا کی طرف بھٹک جاتی ہے۔ ان لطافتوں اور نزاکتوں کی اہمیت کا انکار ممکن نہیں۔ لیکن صرف تشبیہوں کا شمار اور تراکیب کی گنتی سے ادب کے زیادہ معنی خیز مطالعے میں نہیں مل سکتی۔ ہندوستانی ادب کے مختلف زبانوں میں منقسم کئے جانے کی وجہ سے ایک طرف تو عجیب و غریب قسم کی ناخوشگوار رقابت پیدا ہوتی ہے دوسرے تقابلی تنقید کا ایک غیر صحت مند تصور جنم لیتا ہے۔

ہے کہ آزادی کے بعد ہندوستانی ادب کے بارے میں جو تھوڑی بہت بیداری پیدا ہوئی اور اس کے نتیجے کے طور پر تقابلی ادب یا جدید ہندوستانی زبانوں کے ادب کے شعبے قائم ہوئے ان کو بھی الگ الگ زبانوں میں تقسیم کرکے مختلف لسانی دائروں میں منقسم کر دیا گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ایک متحدہ ادبی شعور یا ایک مشترک ادبی مطالعے کے فروغ کے بجائے ریزہ خیالی اور محض بکھری ہوئی لسانی روایت کا فروغ ہوا۔ ہندوستانی ادب کا مطالعہ اس سوال کا جواب دینے سے قاصر رہا کہ مزاج اور کردار کے اعتبار سے ہندوستان کی ادبی بصیرت (Sensibility) عصری حقیقتوں سے کس قسم کا ردعمل قبول کرتی رہی ہے اور ان کی للکار کا کس طرح جواب دیتی رہی ہے۔

یہ بات اکثر دہرائی گئی ہے کہ ہندوستانی ادب ایک ہے گو وہ مختلف زبانوں میں لکھا جاتا ہے لیکن عملاً اس خیال کو نہ صرف فراموش کر دیا گیا ہے بلکہ عین اس کے متضاد اور مخالف رویہ اختیار کیا گیا ہے۔ آج کا ہندوستان مختلف مسائل سے گزر رہا ہے ان مسائل میں علاقہ داری اور لسانی پیچیدگیاں اور اختلافات بھی ہیں۔ ایسے مسائل بھی ہیں جن کا زور بعض مخصوص علاقوں تک محدود ہے یا صرف بعض زبانیں ہی ان سے متاثر ہوتی ہیں لیکن ان سب کے باوجود ایک عصری حقیقت کے ذرا وسیع تر پس منظر میں دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ مجموعی صورت حال میں نقاط مشترک زیادہ ہیں۔ ذرا سی تعمیم کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ آج کے ہندوستان کی عصری حقیقت ایک ہے اور اس میں وحدت سیاسی، انتظامیہ اور اس کے اقتصادی اور معاشی ڈھانچے نے پیدا کی ہے لازمی طور پر اس حقیقت کے ردعمل مختلف ہوتے ہوئے بھی محرک کی وحدت کی وجہ سے مماثل ضرور ہوں گے اور ان تمام ردعمل کا مطالعہ اسی زاویئے سے کیا جانا چاہیئے۔

یہاں یہ بات وضاحت طلب ہے کہ ادب محض میکانیکی ردعمل سے عبارت نہیں ہے۔ ادب میں عصری حقیقت کے ردعمل کی نوعیت دوسرے علوم و فنون

کے مقابلے میں مختلف اور کسی قدر پیچیدہ ہوتی ہے اور اس کا پیرایۂ اظہار بھی [illegible] کا اپنا ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے ادب اپنے دور کے بعد اور اپنی ملکی اور علاقائی سرحدوں سے باہر بھی موثر رہتا ہے لیکن پیرایۂ بیان کے اس اختلاف اور طرزِ احساس کی انفرادیت کے باوجود ادب عصری حقیقت کے محرکات سے دور نہیں ہے اور میکانکی طرزِ تشریح کے خطرات سے خبردار رہ کر ادب کے موضوعات، علامات، اسالیب اور طرزِ احساس کو دانشِ عصر ہی کے پس منظر میں دیکھنا اور سمجھنا چاہیئے۔

اب اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ آج کے ہندوستان کی عصری حقیقت ایک ہے تو یہ بھی لازم آئے گا کہ اس حقیقت سے پیدا ہونے والے سبھی ردِ عمل کو اسی ایک مشترک حقیقت کے ذریعے بہتر طریقے پر سمجھا جا سکتا ہے۔ اس صورت میں دیکھنا یہ ہوگا کہ مختلف علاقوں اور مختلف سطحوں پر اس حقیقت کی گونج کن بنیادی تصورات کی شکل میں ظاہر ہوئی ہے یہ گونج مختلف زبانوں کے ادب میں لسانی اور ادبی روایت کے اختلاف کے باوجود مشترک ہو سکتی ہے اور یوں ہے تو پھر کسی نہ کسی سطح پر ہمیں ایک قومی ادبی بصیرت کے تصور سے ضرور دوچار ہونا پڑے گا۔ اس قسم کا تصور ہمیں لازمی طور پر عصری آگہی کی اکائی کی طرف لے جاتا ہے جس کا سراغ ادبی بصیرت اور شعور میں پایا جانا ناگزیر ہے۔

عصری آگہی فکری اور جذباتی وحدت ہے لیکن اس وحدت کی متعدد جہات ہیں ہر عصری حقیقت مٹتی اور ابھرتی حقیقتوں کا عکس ہے اور ہر لمحہ ان حقیقتوں سے اخذ و انتخاب کرتے رہنے پر مجبور ہے۔ ادب کے ہر طالب علم کو ادب اور عصری حقیقت کے باہمی رشتے پر غور کرتے ہوئے یہ ملحوظ رکھنا ہوگا کہ کوئی عصری حقیقت اکہری نہیں ہے بلکہ متنوع اور رنگارنگ، متضاد اور متصادم حقیقتوں سے مرکب ہے اور ان میں صرف وہ حقیقتیں لائقِ اعتنا اور توانا ہیں جو زندگی کو آگے بڑھانے کا دم رکھتی ہیں اور تیزی سے مٹتی ہوئی تصویر کا جزو نہیں ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے غور کیا جائے تو آج تک ہندوستان میں ادب کی تمام تعلیم

وتدریس اپنے حقیقی روپ سے بیگانہ رہی ہے۔ اس سے جس قسم کا ادیب اور جس قسم کا طالب علم بنا ہے اس کی شخصیت پارہ پارہ اس کی آگہی ریزہ ریزہ اور اس کی ادبی اور سماجی بصیرت مجروح اور منقسم ہے وہ صرف اپنے ادب کی بصیرت کی آنکھوں سے پورے ہندوستان کی تعبیر وتشریح کرنے کی کوشش کرتا رہا ہے اور اس کوشش میں کبھی اپنی زبان وادب کے احساس کمتری کا شکار ہوتا آیا ہے کبھی احساس برتری کا کبھی دوسری ہمسایہ زبانوں سے اپنی زبان اور ادب کا مقابلہ اور موازنہ کرکے بے جا تفاخر اور غیر ضروری مناظرے میں الجھتا رہا ہے کبھی اپنے زبان وادب میں منعکس ہونے والی سماجی زندگی کی کرنوں ہی کو سب کچھ جان کر اسی سے اندازۂ آفتاب کرتا رہا ہے۔ اس کی مثالیں اتنی نمایاں ہیں کہ ان کا ذکر تحصیل حاصل ہے۔ اس قسم کی غیر سائنٹفک، منقسم اور بکھری ہوئی شخصیتوں نے علاقے اور زبان کے وہ پیچیدہ مسائل پیدا کئے ہیں جن سے ہمارا تعلیم یافتہ طبقہ آج بھی دوچار ہے اور جس نے ہندوستانی سماج کو غیر صحت مند قسم کے جھگڑوں میں مبتلا کرکے ایک عندیہ پیما انتہائی تنگ دلانہ تصور حیات میں اسیر کر رکھا ہے اس کا ایک زبردست نقصان یہ ہوا کہ اول تو ادب اور ہندوستانی سماج براہ راست تعلق پر بہت سے رنگین اور پراسرار نقاب پڑ گئے جن سے یہ خیال پیدا ہوا کہ شاید ادب خود اپنا خالق اور اپنی مخلوق ہے خود ہی آغاز ہے اور خود ہی انجام خود ہی محرک ہے اور خود ہی مآل۔ صرف اپنی زبان اور ادب کے آئینے سے پورے ہندوستان اور اس کے سماج کو دیکھنے کا ایک انجام یہ بھی ہوا ہے کہ ملک اور سماج کی مسخ شدہ تصویر سامنے آئی جس میں تاریخ اور تہذیب کے مفاہیم اور تعبیریں بھی کچھ کی کچھ تھیں اور ادبی معیار واقدار، تہذیبی مقاصد اور آدرش برسرپیکار تھے اور تاریخ حقیقتوں کے عرفان کی تلاش کے بجائے تعصبات اور تفاخر، منافرت اور مناصمت کا ایک بے آہنگ دفتر تھی۔

آئینے کو صحیح رخ سے پکڑا جائے تو اس زندگی کو سب سے پہلے پیش نظر رکھنا

یعنی ادب، سماج اور تہذیب میں مختلف رجحانات و میلانات کی محرک یعنی زندگی کا لفظ مبہم ہے تو اس کی جگہ اقتصادی ڈھانچے، معاشی نظام اور انتظامیہ کے اداروں کی شکل میں کی جانی چاہیئے کہ انہی سے سماجی زندگی کا پورا در وبست فکر جذبے اور احساس کا تانا بانا اخلاق، تصور حسن اور اقدار حیات کا آئینہ خانہ سجایا جاتا ہے اور انہی سے ادب کو کس بل ملتا ہے۔ استعارے اپنی تہہ داری علامتیں اپنی جامعیت اور تلمیحیں اپنا رنگ و آہنگ پاتی ہیں۔ جمالیاتی کیفیت اپنے رنگ محل آراستہ کرتی ہے اور شعریت اور تغزل کی قوس قزح تشکیل پاتی ہے لہٰذا تمام ادبی مطالعہ کا لازمی محور کسی دور کے اقتصادی اور معاشی نظام کا مطالعہ ہونا چاہیئے جس کے ذریعے کوئی مخصوص معاشرہ اپنے دور کی زندگی کے بنیادی مسائل کو حل کرتا ہے۔ یہ اقتصادی ڈھانچہ گویا ان تمام پیداواری رشتوں کا محرک اور بانی بنتا ہے جن کے ذریعے سے سماجی روابط تشکیل پاتے ہیں اور انھیں روابط کے ذریعے وہ فکری اور جذباتی رابطے، خیالات، اقدار اور تصورات کا تانا بانا بنتا جاتا ہے جو انتظامیہ، عدلیہ، مذہب و اخلاق، حسن و جمال غرض اصول و ضوابط کی کارگاہ شیشہ گری کی بساط بنتا ہے۔ لہٰذا ادب کا مطالعہ اسی بنیاد پر کیا جانا چاہیئے کہ کسی مخصوص دور میں جو نئے اقتصادی ڈھانچے سامنے آئے اور ان سے جو نئے پیداواری رشتے اور سماجی روابط بنے انھوں نے اس دور کے سماج کے فکر و احساس کے سامنے کون سے نئے چیلنج پیش کئے اور اس دور نے اسے کس طرح حل کیا۔ یہ حل مختلف زبانوں کی ادبیات میں مختلف ہوں گے لیکن ان کی سبھی جہات صرف اسی وقت سامنے آئیں گی جب مختلف ادبیات کے آئینے میں اس ردعمل کی آواز سنی جائے اور ان فکری سانچوں کا مطالعہ کیا جائے تو مختلف زبانوں کے ادب میں بار بار ابھرتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ اس قسم کا ادبی مطالعہ براہ راست سماجی تاریخ اور اس کے اقتصادی اور سیاسی تجزیئے سے رابطے کے بغیر ممکن نہیں لیکن اس قسم کے مطالعے

کے خطرات سے آگاہ رہنا نہایت ضروری ہے۔ اس کے معنی اگر سرسری اور سطحی طور پر مختلف اقتصادی عوامل اور سیاسی واقعات سے اثر پذیری کے لئے گئے تو ادب کا مطالعہ بڑا میکانکی اور بے تکا ہو کر رہ جائے گا اس صورت میں ادب سے محض اخبار کا مطالبہ کیا جانے لگے گا۔ مثلاً اگر اٹھارہویں صدی کے سیاسی واقعات کا عکس ادب میں اس طرح تلاش کیا جانے لگے کہ شاہ عالم کی آنکھیں نکالے جانے کا تذکرہ ادب میں کس کس طرح ہوا اور میر کے اس شعر کو اس عصری گواہی میں پیش کیا جانے لگے ؎

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی
انھیں کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

یا اس صدی کے وسط میں سراج الدولہ کی شکست سے راجہ رام نرائن لال موزوں کے اس شعر کو متعلق کر دیا جائے۔ ؎

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دوانہ مرگیا آخر کو ویرانے پر کیا گزری

یا غالب کے مشہور قطعہ = اے تازہ واردان بساط ہوائے دل۔ کو عموماً اور اس کے آخری شعر کو خصوصاً بہادر شاہ کی معزولی کا بیان قرار دے دیا جائے۔

داغ فراق صحبت شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

تو یہ تمام نظریں ادب کے میکانکی مطالعے کی ہوں گی کیونکہ یہاں ہم ادب سے اطلاعات فراہم کرنے کا مطالبہ کر رہے ہیں اور اسے محض ایک تاریخی دستاویز کی طرح پڑھ رہے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ تاریخی دستاویز کے معنی اس کے محرک ہوتے ہیں اور اس کی علت نمائی ٹھہرتے ہیں۔ ادب میں جمالیاتی کیفیت، فکر احساس اور جذبے کی تہہ داری قدر اول ہوتی ہے اور عصری حسیت کی لہر اس کے نیچے بھی ہوتی ہے وہ بھی اکثر براہ راست بیانیہ انداز میں نہیں بلکہ رویے اور انداز

کی شکل میں۔ اس لئے کہا گیا ہے کہ غالب کا محولہ بالا قطعہ ممکن ہے ۱۸۵۷ء سے بہت پہلے کہا گیا ہو اور اس کا بہادر شاہ کی معزولی سے کوئی تعلق ہی نہ ہو پھر بھی وہ اس ذہنی اور فکری رویے کا اظہار ضرور ہے جو اس دور کی معاشرت نے اپنے دور کی اقتصادی سچائیوں سے نبٹنے کے لئے اپنایا تھا۔ رشید احمد صدیقی صاحب نے انہی تہذیبی رویوں کو غالب کے اس قطعے، انیس کے مشہور سلام ع

چنا ہے جامۂ ہستی کی آستینوں کو

انیسویں صدی کے تہذیبی بحران کا اور اقبال کی مسجد قرطبہ کو بیسویں صدی کے تہذیبی بحران کا نمایندہ قرار دیا۔ ظاہر ہے یہ نظمیں بحران کے موضوعات پر نہیں لکھی گئیں لیکن رویے اور طرز احساس کے اعتبار سے اس بیان کی صداقت قابل غور ضرور ہے حالانکہ یہاں بھی اردو کے لسانی دائرے میں لاکر غور کرنے کی بنا پر صرف بحران کے اس حصے کو پیش نظر رکھا گیا ہے جسے صرف ہندوستانی مسلمانوں سے متعلق سمجھ لیا گیا ہے۔

میکانکی طرز فکر کی ایک اور صورت بھی ہے ساہتیہ اکیڈمیوں کے دور میں ایسے کئی سیاسی، نیم سیاسی، سماجی اور شخصی موضوعات تلاش کر لئے گئے جن کے اثرات کو مختلف زبانوں کی ادبیات میں شامل کرنا ممکن ہو۔ یہ طریق کار بھی اد: کو محض کھتونی کی طرح مطالعہ کرنے کی طرف لے جاتا ہے مثلاً اگر تقسیم ہند کے موضوع پر مختلف علاقائی ادبیات میں لکھی ہوئی نظموں یا افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو عین ممکن ہے کہ یہ مطالعہ محض سطحی مماثلتوں تک ٹھہر جائے اور زیادہ گہری حقیقتوں اور زیادہ تہہ دار سچائیوں تک نہ پہنچے۔ کے۔ آر۔ سری نواس آئنگر نے "آزادی کے بعد ہندوستانی ادب" کے دیباچے میں وی۔ کے گوکک، آرمینڈو وینیز لیس، اوما شنکر جوشی (گجراتی) بشنو دے (بنگالی) کی نظم جل دو، امرتا پریتم (پنجابی) فیض احمد فیض (یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر) مخدوم محی الدین (چاند تاروں کے بن) اور بعض دوسری زبانوں کے شاعروں

کی اس موضوع پر مختلف تخلیقات کا ذکر یکجا طور پر کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اول تو اس قسم کی موضوعاتی مطالعہ فہرست سازی سے آگے نہیں بڑھتے دوسرے ان کی نوعیت بڑی حد تک محض واقعاتی یا سیاسی سانحوں سے متعلق ہوکر رہ جاتی ہے جو شاعری کی اصل روح یا اس بصیرت تک نہیں پہنچتی جن سے رویے بنتے اور کردار اور مزاج تشکیل پاتے ہیں۔ یہ گویا ادبی تخلیقات کو کسی ایک لمحے یا کسی واقعے کے زاویے سے گرفت میں لانے کی کوششیں ہیں جن سے سنجیدہ، تنقیدی اور تہذیبی مطالعے کے تقاضے پورے نہیں ہو سکتے۔

اس قسم کے مطالعے کا ایک اور طریق کار یہ بھی ممکن ہے کہ مختلف ادوار کے ادب کے موضوعات اور فکری سانچوں کی درجہ بندی کی جائے اور اس قسم کی درجہ بندی صرف کسی ایک زبان کے ادب تک محدود نہ ہو بلکہ ممکن ہو تو اس دور کی مختلف زبانوں کی ادبیات پر محیط ہو۔ اس درجہ بندی سے اس کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ کونسے موضوعات، تصورات جذبے اور احساس کے سانچے ایسے ہیں جو بار بار ابھرتے ہیں اور جو مختلف شکلوں میں اس دور میں مختلف زبانیں بولنے والے ہندوستانیوں کو متاثر کرتے رہے ہیں۔ ظاہر ہے یہ کام اتنا آسان نہیں جتنا بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے۔ ادب میں لفظ صرف سیدھے سادے معنوں ہی میں استعمال نہیں ہوتے بلکہ ان کی تہہ داری، پیچیدگی، تنوع اور رنگارنگی یہاں نئی جہات تلاش کرتی ہے اور فکر و احساس کے نئے رشتے ڈھونڈ نکالتی ہے ان میں سب سے زیادہ واضح مثال علامتوں اور تلمیحوں کی ہیں۔ اردو غزل ہی کو لے لیجئے غزل رمز و ایمائی زبان ہے غزل کا شعر مختصر سے پیمانے میں تلمیح کے اشارے اور علامت کی مختصر مگر وسیع تعمیم اور معنویت سے اپنے دامن میں جہان معنی سمو لیتا ہے اور اس سے معنی دیکھنے والے کے انداز نظر کے ساتھ بھی بدل سکتے ہیں کبھی کبھی یہ تمیز کرنا دشوار ہو جاتا ہے کہ شاعر کا اصل مفہوم کیا تھا۔ اگر شعر کو سیاق و سباق سے الگ کر کے دیکھا جائے تو اس کے معنی کچھ کے کچھ ہو جاتے ہیں۔ شاعر بڑا ہو تو

اپنے فکری میلان اور فنی کمال کی مدد سے جانی پہچانی علامتوں کے معنی اور مفہوم بدل دیتا ہے۔ اقبال کے اشعار میں تلمیحات اور استعارات کا استعمال اس کی واضح مثال ہے۔ ابلیس اور جبرئیل جیسی تلمیحات کو اقبال نے نئے معنوں میں برتا اور ان کے فکری اور فلسفیانہ سیاق و سباق کے بغیر ان تلمیحوں کے نئے معنی تک دسترس دشوار ہے۔ ابلیس جوش عمل کی وہ علامت بن جاتا ہے جس کے پاس آرزو کی قوت تو ہے مگر سپردگی اور ملی وفاداری کا تصور نہیں اس طرح جبرئیل سوز و ساز آرزو سے بیگانہ ہے گو ذوق رضا اور طرز سپردگی کا پتلا ہے۔

جب غزل میں بالخصوص اور شاعری میں بالعموم اشاروں اور علامتوں میں بات کہی جاتی ہے تو ان کے ظاہری معنی سے بننے والے سانچوں کو نظرانداز کر کے ان کی باطنی معنویت کا تعین کرنے کی کوشش کرنی ہوگی اور دوسری زبانوں اور ان کے ادبیات میں اس قسم کے مشترک سانچے ڈھونڈھنے سے قبل اس قسم کی نزاکتوں کو بیش نظر رکھنا ہوگا پھر مختلف ادوار میں مختلف قسم کی علامتوں اور تلمیحوں کو زیادہ مقبولیت اور رواج حاصل ہوتا ہے یہ محض ادبی روایت کے سبب ہی سے نہیں ہوتا بلکہ اکثر اس مقبولیت کے پیچھے تہذیبی اور سماجی محرکات ہوتے ہیں جن کا رشتہ اس دور کے پیداواری روابط اور اقتصادی اور معاشی ڈھانچے سے ملتا ہے مثلاً اٹھارہویں صدی میں دہلی کی شاعری میں میر، سودا، میر درد اور حاتم کے ہاں شہر، صحرا، جنوں، زنجیر اور انھیں کے ساتھ ساتھ بزم، چمن اور الوان اور ان کے تلازمات کی علامتیں دوسروں کے مقابلے میں زیادہ نمایاں ہیں۔ انھیں کے ساتھ ساتھ کھلی فضا سے لی ہوئی علامتیں مناظر فطرت سے حاصل کی ہوئی علامتیں بھی متاخرین کے مقابلے میں زیادہ ہیں جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے کھلی فضا والی علامتیں در و دیوار میں زیادہ مقید اور محصور ہوتی جاتی ہیں اور جب کبھی ان کو توڑ کر اس قسم کا شعر جگمگا اٹھتا ہے جو منقش در و دیوار کے حصار سے باہر آ کر تازہ ہوا کے جھونکے کی طرح والہانہ گزر جاتا ہے تو ایک عجیب

فرحت محسوس ہوتی ہے: ؎

دیکھ لے اے نکہت بادبہاری راہ لگ اپنی　　تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں ۔

یا

جھٹ پٹا وقت ہے بہتا ہوا دریا ٹھہرا　　صبح سے شام ہوئی جی نہ ہمارا ٹھہرا

مختلف زبانوں کی ادبی Responses سے ایسے مماثل سانچے فراہم کرنے کے بعد نیا تنقیدی شعور ان بار بار ابھرتے ہوئے فکری اور جذباتی سانچوں کے تواتر کا سبب اور ان کے محرکات کا سراغ لگانے کی کوشش کریگا اور اس کاوش میں ادب کی سرحدوں سے آگے بڑھ کر دوسرے علوم کا سہارا بھی لے گا۔

ہاں ضروری ہے تو یہ ہے کہ اس منزل پر محض تقلیدی اور روایتی مضامین کی یکسانیت اسے دھوکا نہ دے اور اس سرسری اور سطحی مماثلتوں سے دامن بچاکر ان کی گہرائی اور پیچیدگی کو ایک لمحے بھی نظر سے اوجھل نہ ہونے دے یہاں محض انداز بیان اور تکنیک کے تجربوں میں الجھ جانا بھی اتنا ہی غیر مفید ہوگا جتنا انھیں نظر انداز کرنا اسلوب پر بھی وہی سماجی اور تہذیبی اصول وضوابط نافذ ہوتے ہیں جو فکرواحساس موضوع اور نفس مضمون کو ڈھالتے ہیں۔ یوں بھی اسلوب اور فارم نفس مضمون سے الگ کہاں ہے اسی کا حصہ ہیں۔ اس لئے تکنیک کے الجھاوے میں پڑکر اس کے پیچھے جھلکنے والی بلکہ اسے ڈھالنے والی عصری حقیقتوں کو نظر انداز کرنا مناسب نہیں۔ تکنیک اور اسلوب بھی عصری آگہی سے بنتے بگڑتے ہیں فارم کوئی بھی ہو وہ زمانے کے تقاضوں اور نفس مضمون کے دباؤ سے عروج پاتی ہے اس کے پیچھے محض فنی تقاضے ہی نہیں ہوتے تہذیبی زندگی کی تبدیلیاں وسائل اظہار کے بدلتے ہوئے رنگ اور سماجی بصیرت کے نت نئے روپ جلوہ فرما ہوتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیں تو مختلف اصناف واسالیب کے مختلف زبانوں کی ادبیات میں ابھرنا کوئی تعجب کی بات نہیں۔ ہندوستانی تاریخ میں آریائی دور کو

ادب اور سماجی تصورات کے نشاۃ ثانیہ Renaissance سے تعبیر کیا جاتا ہے اس کے پہلو بہ پہلو مختلف اصناف کا عروج تقریباً سبھی ہندوستانی ادبیات میں ہوا ہے جس کی روشنی میں ڈیوڈ کریگ کا قائم کردہ یہ اصول قابل غور ضرور بن جاتا ہے کہ ادب میں نئی اصناف کا عروج سماج میں نئے طبقوں کے عروج کا مرہون منت ہوتا ہے اور مختلف مروجہ اصناف کا زوال متعلقہ طبقوں کے زوال کے باعث ہوتا ہے۔ مثال کے لئے دور جانے کی ضرورت نہیں قصیدہ اور ریختی اُبھرے اور غروب ہو گئے ان کے ساتھ مٹتے ہوئے طبقوں کی تصویریں صاف جھلکتی ہیں اسی طرح سرسید احمد خاں کی علی گڑھ تحریک نے متعدد نئی اصناف کو رواج دیا اور اردو میں ناول، سوانح عمری، تنقید اور تاریخ ادب جیسی اصناف نثر اور نظم مسلسل کا عروج ہوا تو بھی اس کے عقب میں نئے طبقوں کے عروج کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے یہاں یہ کہنا تحصیل حاصل ہے کہ طبقوں کا عروج اتفاقی ہوتا ہے نہ اقبال کے مرد مومن جیسے فوق فطری اشخاص کی مرضی کے تابع بلکہ نئے طبقے بنتے اور پرانے طبقے مٹتے ہیں تو نئے پیداواری رشتوں کی بدولت اور نئے اقتصادی ڈھانچے کے عروج و زوال کے ساتھ اس لئے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ فارم (اور اسالیب) اقتصادی صداقتوں کے مطابق بدلتے ہیں اور سماج کی کروٹوں کے ساتھ ساتھ ادب کی ہئیت، انداز بیان، تراش خراش، تکنیک اور رنگ و آہنگ بھی تبدیل ہوتے جاتے ہیں۔ اور اگر ان تبدیلیوں کا مطالعہ محض کسی ایک فنکار کی ذات اور کسی ایک زبان کی ادبیات کی سطح پر کرنے کے بجائے پورے سماج کی اقتصادی سچائیوں کے پس منظر میں کیا جائے تو اس سے اہم نتائج برآمد ہونے کی توقع بجا طور پر کی جا سکتی ہے۔

اس بحث سے لازمی طور پر نتیجہ نکلتا ہے کہ ادب کا مطالعہ ادوار کے چوکھٹے میں کیا جانا چاہیئے۔ اس قسم کا مطالعہ مفید ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے اس قسم کا مطالعہ دوسرے مطالعوں کا نعم البدل نہیں ہے نہ اس کا یہ مطلب ہے کہ

وہ دوسرے تمام مطالعوں پر خطِ تنسیخ کھینچ سکتا ہے۔ شاعروں کے انفرادی تجزیے کئے جاتے رہیں گے اور ان کی ذات کی پہچان اور ان کی انفرادیت کی شناخت کی کوششیں ان کے اندرون، ان کی ادبی وراثت اور ان کے فنی اجتہادات کی روشنی میں ہوتی رہیں گی لیکن ان کے پہلو بہ پہلو بلکہ ان تمام کوششوں کو زیادہ معنویت، وسعت اور گہرائی بخشنے میں ایک نیا تاریخی شعور اور ایک نیا انداز تنقید ضرور مدد دے سکتا ہے اور یہ اندازِ تنقید وہی ہوگا جس کی بنیادیں فرد اور کسی ایک مخصوص لسانی وحدت اور ادبی روایت سے بلند ہو کر اقتصادی تبدیلیوں کی بساط پر قائم ہوئی ہوں اور جس کی مدد سے کسی دور کے اقتصادی چیلنج اور اس کے تہذیبی ردعمل کو پہچانا جاسکتا ہو۔

مثال کے طور پر اٹھارہویں صدی اور اس سے کچھ قبل کی ادبیات کا مطالعہ کرنے والے سبھی ہندوستانی زبانوں کے طالب علم بہ یک وقت تصوف اور بھگتی کے مختلف میلانات سے دوچار ہوتے ہیں الگ الگ وہ سبھی صوفیوں کے افکار و تصورات کی تعبیر، توجیہہ اور تشریح کرتے ہیں اور کبھی ان کا رشتہ اپنی زبان کی ادبی روایت سے ملاتے ہیں کبھی بھگتی اور تصوف کو اپنے فکری جھکاؤ کے مطابق اس کے وسیع تر پس منظر سے الگ کر کے اپنا رنگ روپ دے دیتے ہیں مثلاً اودھی میں سید محمد جائسی کا تصوف بھگتی کا ایک حصہ سمجھ کر پڑھا جاتا ہے اور اس کی توجیہہ پریم مارگی صوفی شاکھا کے طور پر کی جاتی ہے جبکہ جائسی کے ہم عصر اور ان کے بعد آنے والے صوفی شاعروں کے کلام کا مطالعہ اسلامی تصوف کی روایت کی روشنی میں کیا جاتا ہے دونوں صورتوں میں یہ سوال البتہ نہیں پوچھا جاتا کہ تصوف اس دور کے طبقاتی نظام کے کن سوالوں کا جواب فراہم کرتا تھا اور اس زمانے کے اقتصادی ضرورتوں سے کس حد تک اور کس طرح متعلق تھا۔ ہونا یہ چاہئے تھا کہ ادبی ادوار کی تقسیم اقتصادی سچائیوں کی روشنی میں طے کرنے کے بعد ان اجتماعی آوازوں کی یکسانیت اور اختلافات کو دیکھا

کیے دیکھا جاتا۔ کیا وجہ ہے کہ ایک قسم کی مذہبی رواداری کی آواز ملک کے مختلف کونوں سے اٹھتی ہے۔ کیا سبب ہے کہ ایک دور میں یا الگ بھگ ایک دور میں مذہبی کٹرپن اور ظاہرداری کے خلاف احتجاج کی لے تیز ہو جاتی ہے اور ملتوں کے مٹ کر اجزائے ایمان بننے کی آرزو کی جانے لگتی ہے۔ اس نظام کے ماتحت مطالعہ کیا جائے تو ایک مخصوص دور میں اٹھنے والی بھگتی اور تصوف کی آوازیں خواہ وہ نام دیو کی ہوں، یا تکارام کی، گیانیشور کی ہوں یا کبیر کی، ایک خاص معنویت اختیار کرنے لگتی ہیں۔ یہی حال رومانی قصوں اور عشقیہ داستانوں کا بھی ہے جن کے پیچھے حسن و عشق کے مخصوص تصورات کارفرما نظر آتے ہیں۔ ہماری ادبیات میں عشق اور تصوف ہم معنی نہ سہی تلازمات ضرور ہیں اور دونوں وسیع اور غیر متعین حد تک مختلف مفاہیم میں استعمال ہوتے ہیں بے جا نہ ہوگا اگر انہیں عام اصطلاح قرار دیا جائے جن کے پردے میں ہر قسم کے تصورات اور اقدار کا اسیر ہے لیکن تجزیئے کی نظر سے دیکھا جائے تو ہر دور میں ان تصورات کی نئی تعبیریں اور توجیہیں نظر آئیں گی۔ یہ اپنے زمانے کے رنگ و آہنگ کا ساتھ دیتے آئے ہیں ضرورت ہے تو اس بات کی کہ ان سبھی تصورات کو یکجا کر کے دیکھا جائے خواہ وہ کسی زبان کی ادبیات میں ابھرے ہوں۔ اس بنا پر لوئز جوائے نے اپنی کتاب "دی گریٹ چین آف ایبن آئی ڈیا" میں اس خیال کو نہایت پرجوش انداز میں پیش کیا ہے کہ یونی ورسٹیوں میں ادب کی تعلیم کے سلسلے میں ماہرین کی تقسیم اصناف یا زبان کی بنیاد پر ہونے کے بجائے صدیوں یا تاریخی ادوار کی بنیاد پر کی جانی چاہیئے کیونکہ ایک دور یا ایک صدی کے رہنے والے انسانوں کے درمیان جذباتی، فکری اور تہذیبی ہم آہنگی ایک ہی ملک کے رہنے والے اور ایک ہی زبان بولنے والے مگر دو مختلف صدیوں میں رہنے والے انسانوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوتی ہے اور ان کی تفہیم اس دور کی تہذیب سے شناسائی رکھنے والے ماہر کے لئے زیادہ آسان ہے جب کہ (۳) زبان کی مجموعی ادبیات کا ماہر ان تمام

خصائص اور اقدار سے سرسری گزر سکتا ہے۔

جس طرح اٹھارہویں صدی اور اس سے کچھ قبل تصوف اور عشق و عاشقی کے پیرائے میں روح عصر نے اپنے سامنے کے سوالوں کا جواب ڈھونڈا اور کبھی ان باتوں کو دیومالائی اور اساطیری نقابوں میں پیش کیا، کبھی اخلاق اور مذہب، رندی اور قلندری کے علامتوں میں ڈھالا۔ اسی طرح انیسویں صدی کے شروع میں فورٹ ولیم کالج کلکتہ اور فورٹ سینٹ جارج مدراس کے زیر اثر جو مغربی اثرات ابھرے انھوں نے بھی اسی قسم کے ملتے جلتے اثرات مرتب کئے۔ کلکتہ کا ہندو کالج اور مدرسہ دونوں ایک خاص قسم کی تہذیبی تقسیم کی نمایندگی کرتے تھے جنھوں نے آگے چلکر دلّی کالج اور علی گڑھ کے ایم۔ اے۔ او کالج اور دوسری طرف بنارس ہندو یونی ورسٹی اور ہندو کالجوں کی پوری تعلیمی تحریک کو جنم دیا پھر انہی اثرات کو ہم رکاب نے کر ہماری تعلیم و تہذیب قوم کے لفظ سے آشنا ہوئی اور اسے مذہبی اصلاح کی تحریک سے وابستہ کرکے نئے مسائل سے دوچار ہوئی سرسید کی اصلاحی تحریک کو سمجھا جا سکتا ہے تو انیسویں صدی کی ان تحریکوں کے پس منظر ہی میں سمجھا جا سکتا ہے جن کے سلسلے راجہ رام موہن رائے کی برہمو سماج میں، گجرات میں رانا ڈے کے ہاں اور اتر پردیش میں بھارتیندو ہریش چندر کے ہاں نظر آتا ہے پھر اسی تحریک اصلاح نے ادب پیدا کیا۔ نئی آگہی سے بھرپور ادب جس میں ماضی کی تجدید کے ترانے بھی تھے اور نئے رویے بھی۔ جس میں توانائی بھی تھی اور کمزوریاں بھی۔ لیکن یہ توانائیاں اور کمزوریاں بہت کچھ مشترک تھیں۔ یہاں قومی خود اعتمادی اور افتخار کا جذبہ ابھرا تو مذہبی تجدید کے ساتھ ابھرا، قومیت کا تصور جاگا تو ہندو اور مسلمان، جات برادری، علاقہ اور فرقہ کی وفاداریوں کے ساتھ جاگا اور اسی لئے اگر ایک فرقے کے لئے یہ یا ان میں سے بعض تصورات غلط تھے تو دوسروں کے لئے بھی غلط تھے اگر ایک کے لئے صحیح تھے تو دوسروں کے لئے بھی صحیح تھے اور اسی قدر تاریخی تقاضوں کا نتیجہ تھے۔ یہ ممکن نہیں کہ یہی رجحان ایک جگہ علیحدگی

پسندی کہلائے اور فرقہ پرستی کا نام پائے اور دوسری جگہ قوم پرستی اور وطن دوستی قرار دیا جائے۔

انیسویں صدی میں جب برطانوی تسلط نے ہندوستان کی طنابیں کھینچ دیں اور اپنی انتظامی مصلحتوں کے پیش نظر چھاپے خانے، ریل گاڑی اور سیاسی اداروں کا چلن شروع ہوا تو وحدت کا یہ احساس اور زیادہ مضبوط ہوا اور ادبی ردعمل اور فکر و احساس کی ہم آہنگی اور نمایاں ہوئی۔ بیسویں صدی کے شروع میں اقبال کی آواز کی شناخت اس آہنگ سے ہونی چاہیئے جو ہندوستان کی عزت نفس کی تلاش ماضی کے مختلف کھنڈروں میں کر رہا تھا۔ ایسا فوق البشر کی تلاش کر رہا تھا جس سے قوموں کی تقدیریں بدل جاتی ہیں اور جس کا عمل خدا کے عمل کی طرح فاتح کائنات ہوتا ہے۔ روحانیت کے پیرائے میں مادیت کی فتح کی یہی کوشش مختلف طریقوں سے اس زمانے کے سبھی زبانوں کی ادبیات میں بکھری ہوئی ہیں۔ اقبال کے ہاں ایک نیا روپ پاتی ہیں، آربند گھوش کے ہاں دوسرے رنگ میں جلوہ فرما ہیں اور ٹیگور کے ہاں کسی اور پیرائے میں ابھری ہیں۔ پریم چند کا سورداس اور گاندھی جی کے عدم تشدد کے افکار پر پروان چڑھنے والا انسان بھی اپنے طور پر اسی شخصیت کی پرچھائیں کہا جا سکتا ہے جتنے روحانیت اور عمل کو مادی زندگی پر فتح یاب ہونے کا وسیلہ بنایا ہے تلک گیتا کو دعوت عمل کا ذریعہ بنا رہے تھے اور اقبال، محمد علی، ابوالکلام اور عبیداللہ سندھی قرآن کو۔

اسی طرح کے مشترک سانچے اور مماثل خصوصیات بیسویں صدی کے ادبی مطالعے سے ابھر سکتی ہیں۔ انیسویں صدی یورپ میں انسانی فکر و عمل پر اعتماد کی صدی تھی۔ لبرل ازم انسان دوستی، اصلاح پسندی اور Enlightenment روشن خیالی کی صدی تھی۔ بیسویں صدی محنت کشوں کے لئے نئے حوصلے اور نئے چیلنج کی صدی اور اوپری سطح کے سرمایہ داری اور سامراجی نظام کے [illegible] شکست و [illegible] اور استحصال کی صدی ٹھہری۔ اس کا عکس کسی طرح [illegible]

ہمارے ادب میں جھلکا۔ جتنا جتنا ہم اپنے عہد سے قریب آتے جاتے ہیں مختلف زبانوں کی ادبیات میں جھلکتی ہوئی ہم آہنگی اور یک رنگی زیادہ واضح ہوتی جاتی ہے۔ ترقی پسند تحریک چلی تو سبھی زبانوں کی ادبیات میں ایک خاص حوصلہ مندی کج کلاہی اور آگہی پیدا ہونے لگی۔ انقلاب کی آمد آمد کی گونج سبھی ادبیات میں سنائی دینے لگی۔ آزادی کے نغمے گونج اٹھے اور محنت کشوں کے ترانے فضا میں لہرانے لگے لیکن ترقی پسند تحریک بھی ست رنگی قوس قزح تھی اس کے اندر بھی نت نئے رنگ اور آہنگ موجود تھے اور ہر زبان کی ادبیات اور ہر ادب کے نمایاں ترقی پسند ادیبوں کا مزاج منفرد تھا۔ مخدوم کا جو رنگ تھا وہ فیض کا نہ تھا جو سری سری کا آہنگ تھا وہ ولا تھول کا نہ تھا۔ پھر بھی طبائع کے اختلاف کے باوجود فکر اور تصورات کی ایک زیریں ہم آہنگی تھی جو ان کو ملاتی تھی۔ ترقی پسند تحریک کے بعد ۶۰۔ ۱۹۶۵ء کے لگ بھگ جو نیا ادب ابھرا اس کے تصورات میں بھی اسی قسم کی یک رنگی زبانوں کی باہمی تفریق کو کاٹتی اور اس سے اوپر اٹھتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہ یک رنگی فکر اور ہیئت، اسلوب اور خیال دونوں سطحوں پر کارفرما ہے۔ مرہٹی میں بلیک پینتھر شاعری تیلگو میں دگمبر شاعروں کی نظمیں، بنگال کی بھوک کی پیڑھی، ہندی میں اکوتا اور مکتی بودھ کی چاند کا منہ ٹیڑھا ہے کے دور کی شاعری اردو میں اختر الایمان کے ہاں انقلابی آہنگ اور علامتی انداز کا سنگم یہ سب کچھ ایک مشترک رشتے کا پتہ دیتا ہے۔ اسی طرح مشترک عصری حقیقت نے دور حاضر کے اسٹیج ڈراموں میں اظہار پایا ہے۔ موہن راکیش کے "آدھے ادھورے" بادل سرکار کا باقی اتہاس (بنگالی)، گریش کارناد کا تغلق (تامل) چو کا ڈراما محمد تغلق (تامل) مرہٹی میں تندل کر کے، متعدد ڈرامے اور خاص طور پر "عدالت جاری ہے"۔ یہ سب کے سب ایک نا قدرِ ہم کی مجروح انانیت اور بٹی ہوئی پارہ پارہ شخصیت کا پتہ دیتے ہیں۔ جس کا اظہار مراٹھی شاعر اوما شنکر جوشی نے ان الفاظ میں کیا تھا۔ "ہمارے دور کا خاص چیلنج شخصیت کا مکمل بکھراؤ کا مستقل

خوف ہے مشینی سماج فرد کا تقریباً استحصال کرتی ہے۔ مجموعی انسان کے ابھرنے سے عام انسان کی امتیازی شان کھو گئی ہے۔ ترسیل کے عوامی ذرائع ذہنی زندگی کو پارہ پارہ کئے ڈالتے ہیں۔"

ظاہر ہے یہ تصویر کا محض ایک رخ ہے اس چیلنج سے پیدا ہونے والی مزاحمت ایک احتجاجی آہنگ کی چنگاریوں کو بھی جلا دے رہی ہے جس کی جھلکیاں ہر زبان کے ادب میں کبھی کبھی جگمگا اٹھتی ہیں۔

غرض ادب کا مطالعہ عصری حقیقت کے وسیع تر پس منظر کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا اور یہ پس منظر اسی وقت واضح ہو سکتا ہے جب زبانوں کی تقسیم میں الجھ کر رہ جانے کے بجائے اس سے اوپر اٹھ کر اجتماعی آہنگ اور سماجی اور اقتصادی رشتوں کے چیلنج سے پیدا ہونے والے رد عمل اور فکری، جذباتی اور جمالیاتی سانچوں کو پیش نظر رکھا جائے اور ان میں عصری بصیرت کی بنتی بگڑتی پرچھائیاں دیکھی جائیں۔ کام جوکھم کا ہے لیکن اس کے بغیر ادب کے مطالعے کو دانش عصر سے روشن اور فیض یاب نہیں کیا جا سکتا۔

اس مختصر سے مقالے میں اس قسم کے مطالعے کے خط و خال یا طریق کار واضح کرنا ممکن نہیں البتہ اس کی ضرورت اور اہمیت کی طرف اہل نظر کی توجہ مبذول کرانا مقصود ہے اور اگر یہ مقصد حاصل ہو گیا تو یقیناً ہمارا ادب اہل نظر کی ایسی قابل قدر کاوشوں سے مالامال ہو سکے گا جو وسیع تر اور جامع تر ادبی بصیرت سے بھرپور ہوں گی۔

(علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا توسیعی خطبہ
۱۳ر اپریل ۱۹۷۶ء کو پڑھا گیا)

محمد حسن

ترقی پسند تنقید: کارنامہ اور کمزوریاں

ترقی پسند تنقید کا نقطۂ آغاز پریم چند کے خطبۂ صدارت کے یہ الفاظ تھے:۔

"ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اتریگا جس میں تفکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو زندگی کی حقیقتوں کی روشنی ہو جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور بے چینی پیدا کرے، سلائے نہیں کیونکہ اب اور زیادہ سونا موت کی علامت ہوگی"

اسی خیال کی وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے ادیبوں سے مخاطب ہو کر لکھا تھا:

"اگر تمہیں اس غریب عورت" میں حسن نظر نہیں آتا جو بچے کو کھیت کی مینڈ پر سلائے پسینہ بہارہی ہے تو یہ تمہاری تنگ نظری کا قصور ہے اس لئے کہ ان مرجھائے ہوئے ہونٹوں اور کمھلائے رخساروں کی آڑ میں ایثار، عقیدت اور مشکل پسندی ہے ...

جب ادیبوں میں اس طرح نئی نگاہ حسن پیدا ہوگی۔ تب ہم اس معاشرت کی جڑیں کھودنے کے لئے سینہ سپر ہوجائیں گے اور اسے برداشت نہ کریں گے جہاں ہزاروں انسان ایک جابر کی غلامی کریں تب ہماری خوددار انسانیت اس سرمایہ داری اور عسکریت اور ملوکیت کے خلاف علم بغاوت بلند کرے گی اور ہم صفحۂ کاغذ پر تخلیق کر کے خاموش نہ ہوجائیں گے۔ بلکہ اس نظام کی تخلیق کریں گے

جو حسن مذاق اور خودداری کا منافی نہیں ہے۔"

ان بیانات کے ایک ایک نقطہ کو غور سے پڑھنا آج بھی اسی قدر ضروری ہے تاکہ اس معیار کے مطابق اردو تنقید کے چالیس سالہ سفر کا جائزہ لیا جا سکے اور اس کے کارناموں اور کمزوریوں کا حساب کیا جا سکے۔ پریم چند حسن کا معیار بدلنے پر اصرار کر رہے تھے (۱۹۳۶ء کی پہلی کانفرنس میں دو تجویزیں منظور ہوئیں تھیں۔ پہلی تجویز مسولینی کے ایتھی اوپیا پر جارحانہ حملے اور جاپان کے چین پر حملے یعنی فاشزم کے عروج کے خلاف تھی، دوسری تجویز افراد جماعتوں اور رزداروں کی آزادیٔ رائے اور خیال کے جمہوری حق کی حمایت میں تھی انجمن نے عہد کیا تھا کہ دوسری جمہوری تحریکوں کے ساتھ تعاون کر کے آزادی رائے اور خیال کے بنیادی انسانی حق کو حاصل کرنے کی کوشش کرے گی۔ چالیس سال بعد شاید ان سبھی باتوں کا اعادہ اور حسن کے معیار کو بدلنے کی ضرورت کا وہی احساس ترقی پسند تنقید کے کارنامے اور کمزوری دونوں کو ظاہر کرتا ہے)۔

چالیس سال کی خاصی طویل مدت میں ترقی پسند تنقید اردو تنقید کے لب ولہجہ بدلنے میں کس حد تک کامیاب ہوئی ہے اس کا جائزہ محض توصیفی انداز میں نہیں لیا جا سکتا ابتدا ہی میں یہ عرض کر دینا مناسب ہوگا کہ بلاشبہ ترقی پسند تنقید نے بعض قابل قدر خدمات انجام دی ہیں پہلی بار ادب دانش عامر کی وحدت میں شامل ہوا پہلی بار ادب اور ادبی تنقید کے طریق کار اور تجزیے میں سماجی علوم کی اہمیت اور ان کی کار فرمائی کا ادراک ہوا پہلی بار اردو کا نقاد اپنی زبان وادب کی حد بندی سے آگے بڑھ کر پورے ہندوستانی ادب اور اس میں جھلکنے والے قومی شعور کے پس منظر میں اپنے ادب کا مطالعہ کرنے پر قادر ہوا یا کم سے کم اس احساس سے بہرہ مند ہوا۔ پہلی بار عالمی ادب اور عالمی آگہی سے فیضیاب ہونے اور عالمی شعور کے آئینے میں اپنے سماج اور ادب کے باہمی رشتوں کا عرفان حاصل ہونے لگا۔ ادب میں مخصوص میلانات کا عروج و زوال، بعض تصورات کا ابھرنا اور مٹنا تاریخ تہذیب

نہیں ہے ایک وسیع تر نظام اقدار ہے جس کا زندگی کے سبھی مظاہر پر اطلاق ہوسکتا ہے کسی نظم یا افسانے کے محاکمے کے ضمن میں صرف یہی بات اہم نہیں ہے کہ اس کا عنوان اور موضوع کیا ہے دیکھنا یہ ہوگا کہ اس سے ابھرنے والا رویہ کیا ہے اور اس رویے کے پیچھے جھلکنے والا تصور حیات اور [illegible] حیات کا محرک فلسفہ یا نظریہ کیا ہے اور کس حد تک صحت مند ہے مارکسی تنقید نے بھی صراط مستقیم ہونے کا دعوے نہیں کیا وہ جدلیت سے عبارت ہے اسی لئے [illegible] حیات میں وہ کئی عناصر کی بیک وقت موجودگی اور ان کی باہمی ٹکراؤ کا اعتراف کرتی آئی ہے اسلئے صرف ہنگامی سیاست کے موضوع ہی پر ترقی پسند نظم اور افسانہ نہیں لکھا جا سکتا موت اور تنہائی، محبت اور احساس [illegible] کے موضوع پر بھی لکھا جا سکتا ہے اور اسکا تنقیدی محاکمہ کرتے وقت ان کی نظر [illegible] بھی ملحوظ رکھنا لازم ہے ترقی پسند تنقید اردو کی ادبی تنقید کو مارکسی نظر اپنے میں ناکام رہی ہے جس کی بدولت [illegible] وسعت اور گہرائی کے بجائے میکانکی سطحیت پیدا ہوئی جسے پروپیگنڈے سے تعبیر کیا [illegible] فلسفیانہ بصیرت کی ہمہ گیری کا کوئی بدل نہیں ہے۔ وقتی سیاست کے موضوعات پر ملتوی [illegible] نہیں ہے لیکن ان موضوعات پر لکھی ہوئی تخلیقات میں بھی حسن [illegible] فلسفیانہ [illegible] اور نظریے کی ہمہ گیری کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتی۔

اسی بنا پر جب ۱۹۶۵ء کے ارد گرد ترقی پسند تنقید کو جدیدیت کے فلسفہ طرازوں سے سابقہ پڑا تو اچانک انھیں احساس ہوا کہ انھوں نے فلسفیانہ بنیادوں کی مناسب حد تک صراحت نہیں کی ہے اور جب وسیع تر فکر کی ضرورت تھی اس کی نئے حالات میں وضاحت لازم ہے یہ بھی اندازہ ہوا کہ نئی جمالیات کی تدوین کے لئے جس محنت، ریاضت اور بصیرت کی ضرورت تھی وہ بھی سرانجام نہیں پا سکی ہے جدیدیت کا مسئلہ ادب اور سماج کے باہمی رشتے پر سوالیہ نشان قائم کرنا تھا اور اسی ضمن میں ترسیل کی ناکامی بلکہ اس ناکامی پر اطمینان کا اظہار تھا اور ابھی دو کو [illegible]

ہروں کے بیچ سفر کرتے ہوئے وہ نظریے کی مخالفت اور سماجی وابستگی سے
نحراف کی منزلوں سے بھی گزرے ترقی پسند تنقید کو یہ وضاحت درپیش تھی
۔ نفس مضمون اور فارم دونوں سماجی تبدیلیوں سے متاثر بھی ہوتے
یں اور انھیں متاثر کرتے بھی ہیں اس لئے نئے دور کی ترقی پسند تخلیق کے لئے
: تو براہ راست اظہار ضروری ٹھہرتا ہے نہ محض ہنگامی سیاست کے یا دوسر
بکہ بند تصورات پر لکھنا لازم ہے بلکہ سوال وسیع تر رویے کا ہے بنیادی مسئلہ
ہ ہے کہ آپ اپنے رویے کے ذریعے سماج کو بدلنا چاہتے ہیں یا نہیں اور
بدلنا چاہتے ہیں تو کس سمت میں اگر آپ جس سمت میں سماج کو تبدیل
رنا چاہتے ہیں وہ سمت محنت کش طبقے کے حق میں ہے انسان دوستی، سماجی
نصاف اور روشن خیالی کے حق میں ہے تو آپ کا موضوع خواہ کچھ ہو اور
پ کا انداز بیان براہ راست ہو یا نہ ہو ہر صورت میں آپ کی جگہ ترقی پسندو
ں کی صف میں ہے ۔ آگے کے جھگڑے دوستوں کے جھگڑے ہونگے کیونکہ ادب کا مطالعہ جدلیت
سے خالی نہیں ہو سکتا اور انسان دوستی ۔ سماجی انصاف اور روشن خیالی
کی طرف لے جانے کے راستے اور وسیلے مختلف ہو سکتے ہیں، اور اختلافی بھی
و ان کے تجزیے کی شکلیں الگ الگ ممکن ہیں ان میں مارکسی نقطہ نظر بھی
شامل ہے ۔

جدیدیت کی یلغار نے ایکبار پھر ثابت کیا کہ سماجی انقلاب کے لئے ذہنی اور تہذیبی
انقلاب لازم ہے اگر محنت کش طبقے کو آگے بڑھنا ہے تو اسے صرف اپنی
سیاسی تنظیم ہی نہیں کرنی ہوگی بلکہ اپنا فکری اور تہذیبی نظام مرتب
کرنا ہوگا استحصال کی کوشش ہوگی کہ محنت کش طبقوں کا ایمان دانش
در عمل پر سے اٹھ جائے امید کی شمعیں بجھ جائیں اور بیزاری کا اندھیرا
آنکھوں سے نور چھین لے اگر اس نور کی حفاظت کرنی ہے تو یہ صرف سیاسی
عمل کے ذریعے ممکن نہیں تہذیب کے ہر شعبے میں محنت کشوں کو اپنی (

([illegible]) اور اپنے نظام کی نئی تدوین کرنی ہوگی جس کے لئے محنت کشوں کی تہذیبی رہبری قبول کرنا لازمی ہے۔ یہ تدوین ادب میں بھی ہوگی اور اس کام میں تنقید کو بھی نظریاتی اور عملی دونوں سطحوں پر اپنا فریضہ ادا کرنا ہوگا۔

اس حوصلہ شکن جائزے کے خاتمے پر معذرت اس لئے ضروری نہیں کہ حق گوئی اور بے باکی تنقید کے بنیادی جوہر مانے گئے ہیں اور کوئی نقاد جو کارگہ شیشہ گری میں صداقت کی سپر اور بے باکی کے ہتھیاروں کے بغیر داخل ہوتا ہے اپنے ساتھ انصاف نہیں کر سکتا۔ ترقی پسند تحریک نے پچھلے چالیس سال سے جس بات پر تحریر، تقریر اور عمل میں سب سے زیادہ زور دیا ہے وہ ادیب کی خودداری، عزت نفس اور آزادی کے یہی تصورات تھے جو فن کار اور نقاد میں جرأت اور حوصلہ پیدا کرتے آئے ہیں۔ تاریخ گواہ ہے کہ فکر و اظہار کی اس جرأت کے لئے ترقی پسند ادیبوں نے بہت کچھ جھیلا اور برداشت کیا ہے اور آج کے حالات میں ترقی پسند نقاد کو فکر و اظہار کی اس جرأت کو یاد رکھنا بھی چاہئے اور اس کا ثبوت بھی دینا چاہیے۔

کاڈویل نے ایک جگہ لکھا ہے صرف آزاد شاعری اچھی شاعری ہو سکتی ہے۔ یہی بات تنقید کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے تنقید صرف ایک آزاد سماج ہی میں پنپ سکتی ہے۔ ترقی پسند تنقید، فکر کی صلاحیت، جرأت مندی اور نئے طبقاتی شعور اور محنت کش طبقوں سے مکمل ہم آہنگی کے ذریعے ہی آگے بڑھ سکتی ہے۔ ان میں جرأت قدر اول ہے اور نقاد کے حق میں فیض کے الفاظ میں یہی دعا کی جا سکتی ہے۔

جن کا دیں پیروئ کذب و ریا ہے ان کو
ہمت کفر ملے جرأت تحقیق ملے
جن کے سر منتظر تیغ جفا ہیں ان کو
دست قاتل کو جھٹک دینے کی توفیق ملے

(کل ہند اردو ترقی پسند مصنفین کانفرنس منعقدہ، اپریل [illegible] دہلی میں پڑھا گیا)

عصمت چغتائی

ناول "ایک قطرہ خون" کا ایک باب

آخری شمع

نویں محرم کی شب دشمن کی فوج نے امام حسین ابن علی کے مختصر سے خاندان پر حملہ کرنے کا فیصلہ کر لیا۔ تلواریں میانوں سے نکل پڑیں اور نیزے بلند ہو گئے میدانِ جنگی نقاروں کی گونج سے دہل اٹھا۔ امام حسین ابن علی نے تھکی ہوئی آنکھوں سے اپنے پیاروں کو دیکھا اپنے چھوٹے بھائی عباس ابن علی کو پاس بلا کر کہا:

"جاؤ ان سے جا کر کہو ہمیں صرف ایک رات کی مہلت دیدیں۔ ہم آج کی شب اپنے عزیزوں کی صحبت اور اللہ کی عبادت میں گزارنا چاہتے ہیں۔"

حبیب[1] ابن مظاہر نے بھی عباس ابن علی کے ساتھ جانے کی اجازت طلب کی۔ امام نے کہا:

"شوق سے جائیے، شاید آپ کی بزرگی کا پاس کریں اور آخری شب ہمیں مہلت دیدیں۔"

عباس ابن علی اور حبیب ابن مظاہر بیس سوار لے کر دشمن کے خیمے میں پہنچے۔ تھوڑی سی رد و قدح کے بعد ایک شب کی مہلت مل گئی مگر چلتے چلتے عمر ابن سعد نے حبیب ابن مظاہر سے پوچھا:

"آپ تو کبھی علی اور اولاد علی کے طرفداروں میں نہیں تھے۔ آپ کیوں حسین

---

[1] روایت کے مطابق حبیب ابن مظاہر ساتھ نہیں گئے تھے۔ (ادارہ)

کے پیچھے اپنی جان گنواتے ہیں۔ آپ تو اہل شام کے ہم خیال تھے۔ اس عجیب و غریب تبدیلی کی وجہ؟"

حبیب ابن مظاہر نے جواب دیا "تم ٹھیک کہتے ہو واقعی مجھے حسین سے دشمنی نہ سہی کوئی خاص عقیدت بھی نہ تھی۔ نہ میں نے انھیں کوفہ بلانے کے لئے خط لکھے نہ کبھی ان کی حمایت میں آواز اٹھانے کا خیال آیا۔"

"تو پھر اس کایا پلٹ کی وجہ؟"

"راستے میں ملاقات ہوگئی۔ انھیں دیکھ کر مجھے بے اختیار رسول خدا یاد آگئے وہ حسن اور حسین سے کس درجہ محبت کیا کرتے تھے اور جب انھوں نے بتایا کہ حالات کس قدر ان کے خلاف ہیں تو جی نہ مانا کہ میں منہ چھپائے بیٹھا رہوں اور میرے آقا کے نواسے یوں صحراؤں کی خاک چھانیں اور جب حسین ابن علی نے ساتھ چلنے کو کہا تو راضی ہوگیا بس، اتنی سی کہانی ہے۔"

"مگر ہم نے تو سنا ہے حسین بجائے فوج جمع کرنے کے ساتھ آنے والوں کو سمجھا بجھا کر واپس لوٹا دیتے ہیں۔ اور آپ تو معاف کیجئے گا اتنے ضعیف ہیں کہ جنگ میں کوئی خاص معرکہ نہ سر کر سکیں گے۔ پھر آپ کو کیوں لائے ہیں؟"

"ہاں یہ بھی تم ٹھیک کہتے ہیں میں بوڑھا ہوگیا ہوں۔ مگر ضرور اس میں خدا کی کوئی مصلحت ہوگی۔ رہی میرے بڑھاپے کی بات تو حسین مجھے نکما سمجھتے تو کیوں ساتھ لاتے۔ ضرور کوئی خاص بات ہے کہ مجھے منتخب کیا۔ خیر تم خاطر جمع رکھو اس بڑھاپے میں بھی میں تم جیسے روباہ خصلت پہلوانوں کے چھکے چھڑا سکتا ہوں۔"

"اس بڑھاپے میں تو ایک کونے میں بیٹھ کر یاد خدا کیجئے۔"

"حسین ابن علی جیسے انسان پر جان قربان کرنا بھی تو عبادت کا ایک اہم حصہ ہے۔ وہ انسانی حقوق جو خدا نے ہمیں سونپے ہیں اگر کوئی ملعون ہم سے چھین لے اور ہم دم سادھے بیٹھے رہیں تو لعنت ہے ہم پر۔"

غیر ایک شب کی مہلت مل گئی اور امام نے سب کو ایک خیمے میں جمع ہونے کا حکم دیا۔ انھوں نے اپنی خودداری کو بالائے طاق رکھ کر یہ مہلت مانگی تو اس لئے نہیں کہ انھیں اس رات کہیں سے فوجی امداد ملنے کی امید تھی۔ یا راتوں رات، کوئی معجزہ ظہور میں آنے کی توقع تھی۔ نہ ہی یہ خیال تھا کہ دشمن کے دل بدل جائیں گے اور وہ ان کے قتل سے باز آجائیں گے اور نہ انھیں اپنی مختصر فوج کو کوئی جنگی ہدایات دینی تھیں۔

وہ تو بس زندگی کی آخری شب اپنے عزیزوں اور دوستوں کے ساتھ عبادت میں گزارنا چاہتے تھے کہ پھر موت انھیں مہلت نہ دے گی۔

جب رات کی سوگوار شہزادی اپنی سیاہ ریشمی زلفیں بکھرائے خاندان سادات کی زبوں حالی پر ماتم کرتی آئی، ہر چہار سو غل ہوا کہ لو پیاسے حسین کی شہادت کی رات آگئی۔ جناب امیر کی روح پیاسی اور بے قرار میدان کربلا میں سرگرداں تھی۔ فضا بوجھل اور سوگوار ہو رہی تھی۔ خدا دشمن کو بھی ایسی اندھیری رات نہ دکھائے۔ اس رات پیغمبر اسلام کے خاندان نے کیا غم سہے اور حسرتوں کا منہ دیکھا۔ غم واندوہ سے چاند کا منہ اُترا ہوا تھا۔ ستارے مُردہ انسان کی بے نور پتلیوں کی مانند ٹمٹما رہے تھے۔ آسمان پر حور و غلماں ماتم کناں تھے کہ ایسی ہولناک رات پھر نہ آئے گی۔

فضا میں ہلچل مچی ہوئی تھی۔ آندھی ایسی چل رہی تھی کہ دل و دماغ تہہ و بالا ہوئے جا رہے تھے۔ چراغ دم توڑ رہے تھے ہر چہار طرف خاک اڑ رہی تھی۔ درندوں کی دہاڑ سے سہمے ہوئے بچے ماؤں کی گودوں میں سمٹ آئے تھے ہر لمحہ یہی خوف تھا کہ کہیں ان کا دم نہ نکل جائے۔ بیبیاں خاموش آنسو پیئے پیاس سے بیکل بچوں کو کلیجے سے لگائے بیٹھی تھیں۔

سب سے زیادہ زینب بنت علی مضطرب اور بے چین ہو رہی تھیں سرِشام ہی سے منہ اُترا ہوا تھا، جی بیٹھا جا رہا تھا مسلسل خون کے آنسو جاری

تے جان پر ایک کرب سا طاری تھا کبھی تڑپ کر اٹھ بیٹھتیں پھر تھک ہار کر گر جاتیں۔ کلیجہ پر چھریاں سی چل رہی تھیں۔

امام بہن کے خیمے میں داخل ہوئے تو پیاس سے کہلائی ہوئی صورت دیکھ کر جی بھر آیا۔ زینب بھائی کو دیکھ کر تڑپ اٹھیں دوڑ کر ان کے قدموں سے لپٹ گئیں حسین نے اٹھا کر چھاتی سے لگا لیا۔

"بنت علی! یہ کیا صورت بنا رکھی ہے۔ سر کھلے، بالوں پر خاک، بہن ابھی سے ہمارا ماتم کرنے لگیں۔ ابھی تو ہم زندہ ہیں۔ جب رونے کا وقت آئے تو جی بھر کے رو لینا۔ ابھی سے یہ حال ہے تو جب ہماری گردن پر خنجر چلے گا تو کیسے سہو گی؟"

"اللہ اس وقت کے لئے میں زندہ نہ رہوں۔ بھائی سینے میں دم گھٹا جاتا ہے، جی پر موت کا سا کرب طاری ہے پر موت نہیں آتی۔"

"ابھی توکل دور ہے خدا پر بھروسہ رکھو زینب۔ موت آتی ہے تو ٹلنے والی نہیں، مگر کون جانے کیا ہو شاید پردۂ غیب سے کوئی مدد کو آجائے۔ ابھی سے تمہیں کیوں یقین ہو گیا کہ تمہارا بھائی مارا جائے گا۔"

زینب کا جی ٹھہر گیا بڑے پیار سے بولیں:

"تمہاری آئی مجھے لگ جائے بھیا! میں تمہاری بلائیں لیکر مر جاؤں۔"

"زینب تم یوں نڑپوگی تو میرے بچے تو بالکل جی جان سے گزر جائیں گے تم نے ہمت ہار دی تو بچے دم توڑ دیں گے۔ ماں سے زیادہ تمہیں چاہتے ہیں۔"

بنت علی بولیں "بہت جی کو سنبھالتی ہوں پر نہیں سنبھلتا۔ طرح طرح کے اندیشے ستاتے ہیں۔ تم سے جدا ہونے کے خیال سے بھرا گھر ویران ہو جاتا ہے ہر دم موت کے پروں کی سرسراہٹ سنائی دیتی ہے۔ کبھی ذرا آنکھ لگ جاتی ہے تو خواب میں نانا جان حیران و پریشان ماتم کناں نظر آتے ہیں۔ اماں برہنہ سر روتی دکھائی دیتی ہیں۔ مجھ سے کہتی ہیں واہ زینب! کیا مزے سے سو رہی ہو ادھر میرے لال کے سر پر موت منڈلا رہی ہے۔ بس ایک رات کا مہمان ہے۔

کئی دن سے برابر خواب میں دیکھ رہی ہوں بابا جان کی عبا خون میں تر ہے ماتھے پر موت کا پسینہ ہے مجھ سے کہتے ہیں 'زینب، زینب! جاگ جاؤ۔ سونا نہیں۔ نیند تمہارے مقدر میں نہیں ہے۔ جب حسین کو ہمیشہ کے لئے نیند آ جائے تب بھی تم نہ سونا، جاگتی ہی رہنا۔ جب خواب سے چونکتی ہوں تو گھنٹوں جی ہول کھاتا ہے۔ پلک جھپکاتے جی ڈرتا ہے۔"

بہن بھائی میں یہ باتیں ہو رہی تھیں کہ سکینہ لرزتی کانپتی باپ کو پکارتی آگئیں۔

"بابا جان! آپ بار بار چلے جاتے ہیں۔ ہمیں اپنے پاس سلاتے بھی نہیں۔ ہمیں نیند نہیں آتی۔ ہا بابا جان ہماری نیند کہاں کھو گئی، سر پھٹا جاتا ہے پھر بھی نیند نہیں آئی۔ آنکھوں میں نیند چبھتی ہے پھر بھی سو نہیں پاتی۔ بس پھوپی جان سے بہت باتیں ہولیں ذرا سی دیر ہمیں گود میں لے لیجئے۔"

امام نے گرتی لرزتی بچی کو اٹھا کر سینے سے لگا لیا۔

"میری منیا تو کیسی شیریں گفتار ہے تیرے ہونٹوں سے شہد کی بوندیں ٹپکتی ہیں۔ نیند کیوں نہیں آتی؟"

"نیند تو بس آپ کی گود میں آتی ہے بابا!"

"مگر جان پدر یہ عادت اچھی نہیں کبھی اپنی امی جان کے پاس بھی سو جایا کرو۔"

"امی تو اصغر بھیا کو لئے رات بھر ٹہلتی ہیں۔ وہ بہت روتے ہیں۔"

حسین کے دل پر گھونسہ سا لگا مگر ضبط کر کے بولے

"تو اکیلا سونے کی بھی عادت ڈالو۔"

"کیوں؟"

"فرض کرو کبھی ہم نہ ہوں۔ تمہیں چھوڑ کر جانا پڑے۔"

"ہمیں چھوڑ کر کیوں کر جائیں گے؟"

"کون جانے کل کیا ہو بیٹی۔ برسوں کے ساتھ دم بھر میں چھوٹ جاتے

ہیں کسی کے ماں باپ ہمیشہ زندہ نہیں رہتے۔"

"کسی کے بچے بھی تو مر جاتے ہیں۔ آپ نہیں سلائیں گے تو ہم یونہی جاگ جاگ کر مر جائیں گے۔" یہ کہتے کہتے سکینہ باپ کی گود میں سو گئیں۔

"لائیے مجھے دیدیجئے آپ تھک جائیں گے۔" زینب نے کہا۔

"نہیں۔ یہ تھکن ہمیں پھر کہاں نصیب ہوگی۔ آج کے بعد یہ راحت کہاں ملے گی۔ اولاد کو گود میں اٹھا کر دنیا کے سارے بوجھ سر سے اُتر جاتے ہیں۔"

پاس کے خیمے سے بانو کی سسکیاں سن کر حسین کے چہرے پر جو دم بھر کے لئے رونق آگئی تھی کافور ہوگئی۔ بچی کو گود میں لئے لئے بانو کے خیمے میں پہنچے۔ امام کو یوں اچانک دیکھ کر بانو ایکدم رک گئیں اگر لپک کر سنبھال نہ لیتے تو بچے سمیت ریت پر ڈھیر ہو جاتیں۔

انھوں نے سوتی ہوئی سکینہ کو لٹا دیا اور اصغر کو ہاتھوں میں لیا تو سر سے پیر تک کانپنے لگے۔ بچہ کتنا ہلکا ہوگیا تھا۔ ایک پھول تھا جس کی نمی آہستہ آہستہ خشک ہوتی جا رہی تھی۔ باپ کی گود میں آتے ہی بچے نے کراہنا بند کر دیا۔ باپ کے جسم کی خوشبو سے ہی بدن میں جان پڑ گئی۔

"آپ کی لاڈلی سو گئی؟" بانو نے پوچھا۔

"ہاں۔"

"اس کی باتیں سنکر میں تو لاجواب ہو جاتی ہوں۔ میں نے کہا میری شہزادی نہ رو۔ تو بولی میں تو ساری رات روتی رہوں گی۔ بابا نہیں آئے تو اسی طرح روتی رہوں گی۔ امی بابا اس لئے نہیں آتے کہ انھیں ہماری پیاسی صورت اچھی نہیں لگتی۔ ایسی بڑے بوڑھوں جیسی باتیں کرتی ہے کہ جی ڈرتا ہے ہوشیار بچے مشکل سے جیتے ہیں۔"

امام باری باری سب خیموں میں گئے۔ سب کی ڈھارس بندھائی۔ کسی کو ہنسایا کسی کو رلایا۔ زندگی کی آخری ملاقاتیں ہیں پھر موت ان سب سے جدا

کر دے گی۔ یہ پیاری پیاری صورتیں گم ہو جائیں گی، چھن جائیں گی۔ یہ لمحے پلٹ کر نہ آئیں گے۔ یہ جسم کل کربلا کی ریت پہ بے جان پڑا ہوگا۔ پیار سے محروم پیار کی گرمی سے بے نیاز۔

علی اکبر نے آکر چونکا دیا۔ دوست احباب خیمے میں جمع امام کا انتظار کر رہے تھے۔

خیمے میں آتے ہی امام کو محسوس ہوا کہ وہ اپنوں میں آگئے۔ "کتنی محدود ہے میری فوج۔" وہ دل میں مسکرائے۔ سب سے باری باری بغلگیر ہوئے، باتیں کرتے رہے، گزرے ہوئے غنیمت زمانے کی باتیں، جب موت ہر موڑ پر منہ پھاڑے نہیں کھڑی تھی، زندگی کی چھوٹی چھوٹی خوشگوار باتیں۔ وہ باغ و بہار باتیں جب رسول اللہ زندہ تھے، ماں اور باپ کا پیار نصیب تھا۔

قاسم بن حسن کچھ اپنے چھوٹے چچا ابوالفضل عباس سے پوچھ رہے تھے امام کو اپنی طرف دیکھتا پاکر خاموش ہو گئے۔ امام نے دیکھا کہ وہ کچھ کہنا چاہتے ہیں مگر جھجک مانع ہے۔

"کیا قصہ ہے قاسم؟" امام نے نرمی سے پوچھا۔

"آپ سے کچھ پوچھنا چاہتے ہیں مگر ہمت نہیں پڑتی۔" علی اکبر نے کہا۔

"تکلف کی وجہ؟ مجسم سوال بنے ہوئے ہو مگر زبان نہیں کھلتی۔ کیا ہم سے کوئی کوتاہی ہوئی؟"

"جی نہیں آپ میرے بابا کی جگہ ہیں۔ آپ نے مجھے زندگی کی ہر مسرت عطا فرمائی ہے۔"

قاسم حسین ابن علی کے پیارے بھتیجے بھی تھے اور داماد بھی۔ بھائی کی وصیت کے مطابق انھوں نے اپنی بیٹی کبریٰ کو ان کے نکاح میں دیدیا تھا۔

"پھر کیوں ناراض ہو جو ہم سے غیرت برت رہے ہو؟"

"کئی دن سے ایک بات پوچھنے کی کوشش کر رہا ہوں مگر۔۔" قاسم

"تو پوچھتے کیوں نہیں؟"
"جواب سے ڈر لگتا ہے"
"ڈر لگتا ہے؟ تو یہی تمہارے سوال کا جواب ہے"
قاسم پھر شش و پنج میں پڑ گئے۔ عباس اور علی اکبر کے چہروں پر خفیف مسکراہٹ دیکھ کر امام سمجھ گئے کہ یہ دونوں بزرگ بچے کو چھیڑ رہے ہیں۔ مسکرا کر بولے "تم ان دونوں کی باتوں میں نہ آؤ۔ بے تکلف پوچھو۔ شاید پھر موقع نہ ملے"

"کیا کل کے مجاہدوں میں میرا نام نہیں۔ چچا عباس کہتے ہیں میں نابالغ ہوں، مجھے جہاد کا حق نہیں؟" قاسم نے جھجکتے ہوئے کہا۔
"یہ تو عباس سچ کہتے ہیں کہ تم نابالغ ہو۔ مگر جہاد کا حق ہے یا نہیں فیصلہ نہیں ہوا"
"یہ فیصلہ کب ہوگا؟" قاسم بے چین ہو گئے۔
"پہلے یہ بتاؤ کہ موت کے بارے میں تمہارا کیا خیال ہے؟"
"موت تھکے ہارے مسافر کی میٹھی نیند سے زیادہ سکون بخش اور شہد سے زیادہ شیریں ہے بشرطیکہ وہ حق کی حمایت میں جہاد کے بعد نصیب ہو"
"تو بس پھر فیصلہ ہو گیا، تم نابالغ نہیں، تمہیں جہاد کا حق ہے"
ساتویں تاریخ سے پیاسے قاسم کے نوخیز چہرے پر بہاریں کھل گئیں نہایت فخر سے عباس اور علی اکبر کی طرف دیکھا اور بے ساختہ ہنس پڑے۔
امام نے کہا "اس کے علاوہ یہ کوئی عام جہاد نہیں۔ یہ دو فوجوں کا مقابلہ نہیں، ایک جابر اور ظالم فوج نے مٹھی بھر امن پسندوں، بچوں اور عورتوں کو چاروں طرف سے گھیر کر انھیں قتل کرنے کا سامان کیا ہے۔ اس لئے جہاد کی ساری مقررہ شرطیں زائل ہو گئیں۔ آج ہماری اس بے بساط فوج کا بچہ بچہ سپاہی ہے تم عون، اور محمد حتیٰ کہ شیرخوار علی اصغر پر سے بھی عمر کی پابندی اٹھ چکی ہے تم میں

سے ہر ایک اپنے مورچے کا سپاہی ہے۔"
قاسم خوشی سے جھوم اُٹھے جیسے انہیں پروانۂ موت نہیں ہفت اقلیم کی اکسیر مل گئی ہو۔
اس وقت حسین ابن علی کے خیمے میں تل دھرنے کو جگہ نہ تھی۔ دوست احباب بھتیجے، بھانجے امام کے وسیع خیمے میں جمع تھے۔ خیمے میں جنہیں جگہ نہ ملی وہ اِدھر اُدھر کھڑے تھے۔
امام نے بڑے پیار اور فخر سے چاروں طرف دیکھا ان کا مُرجھایا ہوا چہرہ تروتازہ پھول کی طرح کھل اُٹھا۔ انھوں نے کہا
"تاریخ گواہ ہے کہ میرے دوستوں جیسے مخلص دوست اور عزیزوں کبھی دنیا میں ایک جگہ اکٹھا نہیں ہوئے۔ آج تمہیں اپنے قریب پاکر مجھے اپنی خوش نصیبی پر ناز ہو رہا ہے۔ میرے پاس الفاظ نہیں کہ تمہارا شکریہ ادا کرسکوں تمہاری غم خواری اور دوستی سے بڑھ کر میرے لئے کوئی فوج نہیں کوئی ہتھیار نہیں۔ مجھے ایسا محسوس ہو رہا ہے کہ جیسے میں نے یہ جنگ جیت لی ہو اور میں فاتح ہوں۔"
پھر امام نے حکم دیا کہ تمام شمعیں گل کردی جائیں۔ خیمے میں ایک غلیظ تاریکی چھا گئی۔ صرف امام کی آواز ایک نورانی آبشار کی طرح خاموشی کو اُجاگر کرتی رہی۔
"اس وقت جو کچھ تم نے مجھے دیا ہے خدا تمہیں اس کی جزا دے۔ ابھی تک مجھے موہوم سی امید تھی کہ حالات سنبھل جائیں گے۔ حاکم وقت کچھ سوچیں گے کچھ سمجھیں گے۔ وطن چھوڑنے کے بعد مجھے دنیا چھوڑنے پر مجبور نہ کیا جائے گا۔ میں سکون سے ایک غیر معروف کونے میں اپنے بال بچوں کے ساتھ ایک پرامن شہری کی زندگی گزار سکوں گا۔ لیکن اب یہ امید ختم ہو گئی۔ بس اب میں تم سے اپنے سارے عہد و پیمان اٹھائے لیتا ہوں۔ تمہیں اطاعت کے بارے سکون

کہتا ہوں اور بخوشی اجازت دیتا ہوں کہ تم سب جس طرح بھی جس طرف بھی پناہ ملے چلے جاؤ۔ چاروں طرف اندھیرا ہے اسے غنیمت سمجھو اپنی اپنی سواریاں تیار کرو اور صبح ہونے سے پہلے دور نکل جاؤ۔ اور اگر تم میں سے ہر شخص میرے عزیزوں میں سے ایک ایک کا ہاتھ پکڑے اور مختلف شہروں کی طرف نکل جائے تو میں اسے غنیمت جانوں گا۔ یہ لوگ صرف میرے خون کے پیاسے ہیں۔ مجھے مار کر تمہارا پیچھا چھوڑ دیں گے۔ عزیزو! میں نے چراغ گل کر دیئے ہیں اس تاریکی میں کوئی کسی کو نہ دیکھ سکے گا، مروت کا احساس قدم نہ روکے گا، آنکھ میلی نہ ہوگی اور تم آسانی سے اٹھ کر جا سکو گے۔"

خیمے میں خاموشی طاری رہی کسی نے پہلو بھی نہ بدلا۔ امام کا دل زور زور سے دھڑک رہا تھا۔ ایک سناٹا چھایا ہوا تھا۔ سانس تک کی سرسراہٹ نہ تھی امام نے آنکھیں بند کر لیں۔

لرزتے ہاتھوں سے امام نے شمع پھر سے روشن کی۔

ایک شخص بھی اپنی جگہ سے نہ ہلا تھا۔ سب اسی طرح اپنی جگہ بیٹھے تھے۔

امام کی آنکھوں سے بے اختیار آنسو بہنے لگے۔

"خدا وہ روزِ بد نہ دکھائے کہ آپ کے بعد ہم زندہ رہیں۔" ابوالفضل عباس نے عزیزوں کی نمائندگی کرتے ہوئے کہا۔

پھر مسلم ابن اعوجہ نے کہا کہ "یا حسین! خدا کی قسم یہ ہرگز نہ ہوگا۔ آپ کے دشمن میرے دشمن بلکہ پوری انسانیت کے دشمن، یہ اکیلے آپ کی جنگ نہیں انسان کے حقوق کے لئے دنیا کے انسانوں کی جنگ ہے، یہ میری لڑائی ہے میرے ضمیر کی لڑائی ہے۔ جب تک میرے ترکش میں تیر، ہاتھ میں تلوار اور نیزہ ہے میں لڑتا رہوں گا۔ میرے ہتھیار ناکارہ ہو گئے تو میں ان کمزور ہاتھوں سے ان پر پتھر پھینکوں گا۔ اگر مجھے ستر بار قتل کر کے پھر زندہ شعلوں میں جھونکا جائے اور جل جانے کے بعد میری خاک دشت و بیاباں میں بکھیر دی جائے

تب بھی میری خاک کا ذرہ ذرہ آپ کے ساتھ اس جنگ میں برسرِپیکار رہے گا۔"

حبیب ابن مظاہر نے کہا۔

"اس میدانِ جنگ سے بھاگنا اپنے ضمیر سے فرار ہے میرے آقا کے پیارے نواسے یہ بوڑھا جسم آپ کی جان سے زیادہ پیارا نہیں۔ ہمیں مجبور نہ کیجئے ہم آپ کا حکم ٹالنے پر مجبور ہیں۔"

امام کی آنکھوں سے آنسو بہتے رہے۔

کس کی فوج میری فوج کی وسعت کا مقابلہ کر سکتی ہے۔ نہ کسی کے پاس وہ ہتھیار ہیں جن سے میری یہ چھوٹی سی فوج سلح ہے۔ ہمارا سب سے بڑا ہتھیار ہمارا یقین ہے۔ ہمارا جسم فانی ہے لیکن ہمارا شعور غیر فانی ہے۔ آنے والی نسلیں بھی احساس لے کر آگے بڑھیں گی۔ جب کبھی دنیا کے کسی حصے میں ظلم انسانی حقوق کی پامالی پر آمادہ ہو گا، ہم جیسے مجبور نہتے اور امن پسند سر دھڑ کی بازی لگا دیں گے۔

پو پھٹ رہی تھی۔ خیمے کے گرد لے اندھیرے میں مجاہدین کے تھکے ماندے چہروں کے نور سے فضا روشن تھی۔ وہ شمع جو امام حسین ابن علی نے آخری بار اس سرزمین خاک پر جلائی تھی دم توڑ چکی تھی۔ جس نے بجھ کر ان گنت شمعیں روشن کر دیں یہ شمعیں آج بھی دنیا کے کونے کونے میں روشن ہیں اور جب تک انسان میں حق و باطل میں امتیاز کرنے کی صلاحیت باقی ہے اسی طرح جگمگاتی رہیں گی۔

عابد سہیل

سب سے چھوٹا غم

اس نے تینوں طرف کی جالیوں میں بندھے ہوئے ہزاروں بلکہ لاکھوں دھاگوں کو دیکھا اور ان میں دس سوا دس سال قبل اپنے باندھے ہوئے دھاگے کو تلاش کرنے لگی۔

بائیں طرف والی جالی پر جس کے باہر گیندے کے پیلے پیلے پھول اور ہار ڈھیر تھے اور بہت سے دیئے جل رہے تھے اس نے اپنے دھاگے کو پہچاننے کی کوشش کی۔ اسے خوب اچھی طرح یاد تھا کہ اس طرف جالی کے بالکل کونے میں اس نے دھاگے میں ایک گرہ لگائی تھی اور پھر دوسری گرہ جاوید نے۔ اسے یہ بھی یاد تھا کہ ابھی اس کی انگلیاں پوری طرح گرہ لگا بھی نہ پائی تھیں کہ جاوید کی انگلیاں وہاں پہنچ گئی تھیں اور انگلیوں کے اس لمس کے بعد جاوید اس کی آنکھوں میں جھانک کر مسکرانے لگا تھا اور وہ شرما کر نیچے دیکھنے لگی تھی۔

لیکن ان کا باندھا ہوا دھاگا کونسا تھا؟ لیکن پھر اسے خیال آیا کہ اسوقت اس جگہ شاید بہت زیادہ بھیڑ تھی اور جاوید نے آنکھوں ہی آنکھوں میں اشارہ کیا تھا اور وہ سامنے والی جالی پر چلی گئی تھی۔ یہ سوچ کر اس نے درمیان والی جالی کا رخ کیا لیکن قدم آگے بڑھانے سے قبل اس نے ایک بار پھر اس جالی پر نظر ڈال لی جیسے وہ اپنا باندھا ہوا دھاگا پہچان ہی تو لے گی۔

دوسری جالی پر پہنچتے پہنچتے اسے ایسا لگا جیسے پہلی جالی پر جا کر اس نے غلطی کی تھی اور اس کی یادداشت نے دھوکا دیا تھا۔ دھاگا تو اس نے یہیں

باندھا تھا، بالکل کونے میں۔ لیکن یہاں بھی لاکھوں دھاگے بندھے تھے۔ کسی میں ایک گرہ تھی کسی میں دو۔ ان میں ۱۳ کا اپنا کونسا تھا؟ اس نے کونے کے دھاگوں پر ہاتھ پھیرا، آہستہ آہستہ۔ جیسے جاوید کے ہاتھوں کے لمس سے وہ اپنے دھاگے کو پہچان ہی لے گی۔ لیکن کہیں خواہشوں کی گرمی تھی، کہیں آرزوؤں کی نرمی اور کہیں مایوسیوں کی تاریکی اور مصائب کی سختی۔

اس نے دوسری بار اسی کونے کے دھاگوں پر ہاتھ پھیرنے کا ارادہ کیا ہی تھا کہ ایک دبلی پتلی، گوری چٹی، لمبی سی عورت وہاں آ گئی۔ وہ کچھ دیر تو خاموش کھڑی جالی کو ایک ٹک دیکھتی رہی۔ پھر اس نے دائیں طرف کی جالی میں لال دھاگا باندھا، مڑ کر عقیدت سے مزار کی طرف دیکھا اور آنسو پونچھتی ہوئی باہر نکل گئی۔

وہ عورت جوں ہی باہر نکلی اس نے اس کے باندھے ہوئے دھاگے پر انگلی رکھ دی۔ اکتوبر کی ان ابتدائی تاریخوں میں جب دھوپ چھاؤں کے موسم کے باوجود مزار کے باہر وسیع و عریض آنگن کا ایک ایک پتھر تپ رہا تھا ایک سرد لہر اس کے رگ و پے میں سرایت کر گئی۔ دھاگا سمٹا پھر پھیلا اور دو آنکھیں بن گیا۔ رحم کی بھیک مانگتی ہوئی آنکھیں۔ دو لب بن گیا۔ خواہشوں کو گویائی عطا کرتے ہوئے لب۔ "اے شیخ تو نے بادشاہوں کی جھولیاں مرادوں سے بھر دی تھیں۔ میری جھولی میں بھی ایک گلاب ڈال دے۔"

وہ اسی جگہ کھڑے کھڑے کانپ گئی۔ جیسے نیند سے اچانک کوئی کسی کو جگا دے یا کوئی بے حد بھیانک خواب سے جاگ پڑے۔ اس نے اپنے دونوں طرف مسہری پہ سوتے ہوئے دونوں بچوں کو ٹٹولنے کے لئے ہاتھ بڑھائے لیکن اس کا بایاں ہاتھ محراب سے اور دایاں ہاتھ نہایت خوب صورت کپڑوں میں ملبوس ایک عورت سے ٹکرا گیا — کمر میں سونے کی کردھنی، کانوں میں سونے کے بندے جن میں ہیرے چمک رہے تھے۔ گویا خواب سے جاگنے کے بعد حقیقت سے اس کا پہلا

ٹکڑا تھا۔ کھلتا ہوا گندمی بلکہ شاید گورا رنگ جس کو خوشحالی، خوشیوں بھری زندگی نے اور بھی حسین بنا دیا تھا بلکہ چمکا دیا تھا۔

اس عورت کو بھی بھلا کوئی غم ہو سکتا ہے؟ اس نے بالائی کی رنگت والے ملائم اور گداز ہاتھوں کو دیکھا۔ نظریں جھکا کر دونوں چھوٹے چھوٹے پیروں کو دیکھا ایسے چھوٹے چھوٹے خوب صورت پیر جیسے انھیں بچپن میں لوہے کے جوتے پہنا کر رکھا گیا ہو۔ پھر سر اٹھا کر کنکھیوں سے ان بڑی بڑی آنکھوں کی طرف دیکھا جو تھوڑی دیر قبل اس کو ایسی لگی تھیں جیسے کسی نے گلاب کے کٹورے بھر دیئے ہوں۔ لیکن اب یہ گلاب کے کٹورے چھلکنے ہی کو تھے اور آنسوؤں کے دو قطرے دونوں کٹوروں سے ٹپک پڑنے کے لئے پر تول رہے تھے۔

اس عورت کو بھلا کیا غم ہو سکتا ہے؟ اس نے سوچا۔ غربت اور مفلسی تو اس نے دیکھی ہی نہیں۔ اولادیں یقیناً ہیں ورنہ اس قدر خوش بھلا رہ سکتی تھی۔ مانگ کا سیندور اور چوڑیاں اور بندے۔ توبہ توبہ کیسا برا خیال آیا تھا اسکے دل میں۔ خدا اسے سدا سہاگن رکھے اور اس کے شوہر کی عمر دراز کرے۔ لیکن کوئی زخم تو ضرور تھا جسے نہ دولت، نہ شوہر، نہ آل نہ اولاد، نہ خوب صورت کپڑے، نہ قیمتی زیور، غرض کوئی نہ بھر پایا تھا اور وہ یہاں چلی آتی تھی۔

اس نے ساڑھی جس طرح باندھ رکھی تھی اسی طرح ساڑی باندھنا جاوید کو بھی پسند تھا لیکن وہ اس طرح ساڑی باندھ ہی نہ پاتی تھی۔ اس بات سے ایک اور بات یاد آگئی اور اس کی اداس اور غمگین آنکھوں میں بھی ہنسی کی ایک چمک پیدا ہو گئی۔

جاوید نے جب تاج محل میں ایک خوب صورت لڑکی کو بار بار پلٹ کر دیکھا تھا تو وہ اداس ہو گئی تھی۔ شادی کو ابھی چند ہی دن تو ہوئے تھے اور خلوتوں میں پیار و محبت لٹانے والا جاوید جلوت میں اور وہ بھی اسکی موجودگی میں اس طرح ہرجائی ہوا جا رہا تھا۔ ویسے اس نے خود کو سمجھایا بھی تھا کہ ہر کشش

اور خوب صورت چیز کی طرف نظریں خود بخود اٹھ جاتی ہیں لیکن بار بار مڑ مڑ کر دیکھنا بلا ارادہ تو نہیں ہو سکتا۔ اس نے کئی بار پلٹ پلٹ کر اس کی طرف دیکھا تھا اور تاج محل کی پشت پر، جمنا کے کنارے جب وہ عورت مسجد کی طرف کھڑی تھی تو دریا کے اس پار قلعہ کی طرف دیکھتے ہوئے بھی اس نے نظریں چرا کر اس عورت کی طرف دیکھ لیا تھا۔

لیکن جاوید کی گفتگو کے انداز، برتاؤ، مسکراہٹ، ہنسی اور تھوڑی تھوڑی دیر بعد تاج کے حسن کے کسی پہلو کی طرف اس کی توجہ دلاتے ہوئے اس کے ہاتھ کو دھیرے سے چھو دینے کی اس کی عادت میں کوئی فرق نہیں پڑا تھا۔ پھر یہ بات تو اسے ایک دن خود بخود سمجھ میں آ گئی تھی کہ اس دن جاوید اس عورت کو نہیں بلکہ اسی ساڑی کی طرف دیکھ رہا تھا جو وہ عورت ایک خاص طریقے سے باندھے ہوئے تھے۔

کہیں اس عورت کو ایسا ہی کوئی وہم، بے نام غم تو نہیں؟ بے نام غموں کے تو ہم عورتوں کے پاس خزانے ہوتے ہیں جنہیں ہم لٹاتے نہیں بٹور بٹور کر رکھتے ہیں۔ خوشیوں کے لمحوں کو بوجھل بنانے کے لئے، بے محابہ، بے ساختہ قہقہوں کو شائستہ بنانے کے لئے، انتہاؤں کو زندگی کے آداب سکھانے کے لئے لیکن ایسے بے نام غموں کے لئے کوئی اتنی دور تو نہیں چلا آتا۔

وہ عورت جالی پر دھاگا باندھنے لگی تو اس نے کنکھیوں سے اسکے چہرے کا ایک بار پھر جائزہ لیا۔ اداسی کا ایک پردہ تو ضرور تھا، آنکھیں اب بھی بھیگی ہوئی تھیں لیکن چہرے کا میک اپ اسی طرح قائم تھا جیسے بیوٹی سیلون سے نکل کر سیدھے یہیں چلی آئی ہو ـــ گرد و غبار کا ایک بھی نشان نہ تھا، ساڑی پر ایک بھی شکن نہ تھی۔ اس عورت نے دھاگے میں گرہ لگائی تو اس کی نظریں قدرتی رنگ میں رنگے ہوئے اس کے لمبے لمبے ناخنوں پر پڑیں جن کا یہ حسن، یہ چمک دیکھ ریکھ اور گھر داری کے کاموں سے بے نیازی کے بغیر ممکن نہ تھا۔

دھاگے میں گرہ لگانے کے بعد اس نے ذرا سا جھک کر دونوں ہاتھ باندھ کر جیسے جالی کو سلام کیا، پھر مڑی اور مزار کے قریب کے قریب جا کر کھڑی ہی کھڑے تقریباً دہری ہوگئی اور ایسے پھوٹ پھوٹ کر روئی کہ سارے بند ہی ٹوٹ گئے بلکہ بہہ گئے۔ لیکن ان آنسوؤں نے اسے اور بھی خوب صورت، اور بھی معصوم بنا دیا تھا۔ جب وہ باہر نکلی تو وہ بھی تجسس کے مارے مزار کے سرہانے تک آ گئی۔ اس نے پرس کھولا، دو بڑے بڑے نوٹ نکالے، پھر اور نوٹ نکالے اور درگاہ کے چندے کے بکس میں ڈال دیئے اور الائچی دانے لینے کے لئے دونوں ہاتھ پھیلا دیئے۔ اسی طرح ہاتھ پھیلائے پھیلائے اوپر اٹھائے اور اپنا سر ہاتھوں میں ٹکا دیئے۔ پھر دھیرے دھیرے سر اٹھایا، الائچی دانے ساڑی کے پلو میں ڈال کر پرس میں احتیاط سے رکھ لئے اور چلی گئی۔ چند قدم چلنے کے بعد اس نے پلٹ کر مزار کی طرف ایک بار پھر دیکھا اور سر جھکائے بلند دروازے کی سیڑھیوں سے نیچے اُتر گئی۔

اب وہ اسی جالی کے پاس آ گئی جہاں تھوڑی دیر قبل اس عورت نے دھاگا باندھا تھا لیکن رنگ برنگے دھاگوں کے جنگل میں وہ اس کا دھاگا پہچان نہ سکی اس کے غم کے راز تک نہ پہنچ سکی۔

اسی درمیان سیاحوں کا ایک ریلا درگاہ میں داخل ہوا تو گائڈ نے رٹے رٹائے جملے دہرائے "شیخ سلیم چشتی کی دعا سے اکبر کو جہاں گیر نصیب ہوا۔ یہاں لوگ آتے ہیں اور دامنِ مراد بھرے جاتے ہیں۔"

مزار کے باہر کی جالی پر ایک سیاح نے ہاتھ رکھا تو گائڈ نے نہایت آہستگی سے وہ ہاتھ ہٹا دیا اور کہا "اس مزار کی جالی دنیا کے سارے مزاروں کی جالیوں سے خوب صورت ہے کہ سیپ کے کام کی یہ دنیا میں اپنی آپ مثال ہے۔" یہ کہہ کر اس نے دیا سلائی جلائی تو مزار کی بیرونی دیوار کا وہ حصہ جس پر روشنی پڑ رہی تھی چمک اٹھا، جھلمل کرنے لگا۔

سیاحوں کا ریلا چلا گیا تو وہ تقریباً پھر تنہا رہ گئی۔ ایک بار پھر اس نے مزار کے قدموں کے سامنے کی جالی پر بندھے ہوئے دھاگوں پر ہاتھ پھیرا تو جاوید دروازہ کھول کر اندر داخل ہو گیا۔ نشہ میں دھت، ٹائی کی گرہ ڈھیلی بال بکھرے ہوئے، سوٹ شکن آلودہ، آنکھیں سرخ اور دہاڑتا ہوا" میں کہتا ہوں یہ میرا گھر ہے یا کسی اور کا۔ دو دو گھنٹے چلاؤ تب کہیں جا کر دروازہ کھلتا ہے ـــ نہ آیا کروں، کہیں اور سو رہا کروں ؟"

" زرا آنکھ لگ گئی تھی، تھوڑی دیر پہلے تک تو جاگ رہی تھی"۔ اس نے دھیمے لہجہ میں کہا اور ٹائی کی گرہ کھولنے لگی۔

" ہونہہ جاگ رہی تھی تھوڑی دیر پہلے تک، تو پھر مر کیوں گئی تھیں میرے آنے پر"

لیکن اس نے کوئی جواب نہ دیا اور کوٹ نرم نرم ہاتھوں سے اُتار دیا اور ہاتھ کا سہارا دے کر اسے بستر پر لٹا دیا۔ پھر جوتوں کی ڈوری کھولی، جوتے اُتارے، موزے اُتارے اور بستر پر اس کی ٹانگیں پھیلا دیں۔

اب یہ بات ہر رات کا معمول بن گئی تھی۔ ویسے اسے دن میں سب کچھ حاصل ہوتا۔ عزت، دولت، کار، ملازم، اولادیں۔ لیکن یہ سب کچھ ایک باریک تاگے سے لٹکا ہوا معلوم ہوتا تھا۔ یہ دھاگا کسی وقت بھی ٹوٹ سکتا تھا۔ اگر اس کے خدشات صحیح ثابت ہوئے تو وہ کیا کرے گی۔ تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود دس بارہ برس تک اسی طرح کی زندگی گزارنے کے بعد کیا وہ نئے سرے سے بالکل دوسری طرح کی زندگی شروع کر سکے گی۔

سوالیہ نشان پھیلا اور پھیلتا ہی گیا کہ ایک بوڑھی سی عورت نے دوسری عورت کی گود سے ایک بالکل چھوٹا سا بچہ لے کر مزار کے قدموں میں ڈال دیا۔ دونوں عورتوں نے جن کے چہرے خوشی سے تمتما رہے تھے اسی جگہ بیٹھ کر سر کو اتنا جھکایا، اتنا جھکایا کہ سجدے کا گمان ہونے لگا۔ بوڑھی عورت

مٹھی اوراس نے جالی کے پاس جاکر ایک دھاگے کی گرہ کھول دی۔ بچہ کو گود میں اٹھالیا، دونوں نے ایک بار پھر عقیدت سے مزار کی طرف گردنیں جھکائیں اور مزار سے باہر نکل گئیں۔

اسی لمحہ اس کی نظر ماں کی گود میں مسکراتے ہوئے بچہ پر پڑی اور وہ خود بھی مسکرا دی۔

لیکن اس کی یہ مسکراہٹ عارضی تھی۔ ساری جالیوں پر محرومیوں، تمناؤں ناکامیوں کے آنسوؤں میں ڈوبے ہوئے لاکھوں لاکھ دھاگوں کے درمیان ایک پھول کب تک اپنی شادابی برقرار رکھ سکتا تھا۔ اس نے دائیں ہاتھ کی مٹھی کھولی تو سرخ دھاگا پسینے میں بھیگ چکا تھا۔ اب وہ جالی کے کسی ایسے کونے کو تلاش کرنے لگی جہاں اس سے قبل کسی نے دھاگا نہ باندھا ہو۔ لیکن ایسی کوئی جگہ نہ تھی ہر جگہ ایک دو نہیں درجنوں دھاگے بندھے ہوئے اپنی آرزوؤں کی تکمیل کے لئے آنسو بہا رہے تھے۔ آنسوؤں کے اس سیلاب میں اس کے ایک قطرے کی بھلا کیا اہمیت۔ گہرے زخم، غم واندوہ کے پہاڑ اور مصائب کے طوفان خیز دھارے، جن کی یہ دھاگے علامت تھے اسے اپنے غم کے مقابلے میں بے حد بڑے اور عظیم معلوم ہوئے۔

اس نے ایک بڑا دھاگا لیا اور جالی کے چاروں کونوں پر باندھ دیا، پوری جالی کو گھیر کر، سارے غموں، دکھوں اور تمناؤں کا احاطہ کئے ہوئے۔ اب وہ رو پڑی۔ اس کی آنکھیں سمندر بن گئیں۔ اس نے آنسو پونچھنے کی کوشش کی اور رُندھے ہوئے گلے سے بولی:

"شیخ! ان سب کی مراد بس بر آئیں۔ تو میرا بھی غم ہلکا ہو جائے گا۔ اتنے بہت سے دکھوں کے بیچ میں کیسے خوش رہ سکوں گی"۔

باہر صحن کے پتھر اب بھی اتنے ہی گرم تھے، سورج اب بھی آگ برسا رہا تھا لیکن اس کا احساس کئے بغیر، خاموش، گردن جھکائے وہ اس طرح باہر نکل آئی جیسے اس کے دل کا سارا بوجھ ہلکا ہو گیا ہو۔

(آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ کے شکریئے کے ساتھ)

کسم گپتا — مترجم: نکہت علی

دشمن

مجھے پاپا سے ایسی امید نہیں تھی وہ مجھے پیار نہ کرتے نہ سہی، لیکن انھیں دشمنی کرنے کی کیا ضرورت تھی؟

میں تیسرے درجے میں آگیا تھا تب تک میں نے پاپا کو اچھی طرح سے نہیں دیکھا تھا۔ ممی ہی میری ممی تھیں اور پاپا بھی۔ لیکن کبھی کبھی سال چھ مہینے بعد پاپا کچھ دن کے لئے گھر آتے تھے اپنی شاندار وردی پہنے۔

جب وہ فرش پر اپنے بھاری جوتوں کے ساتھ ٹک ٹک کرکے چلتے تو میں ڈر جاتا۔ جب پاپا آتے تو مجھے دو باتوں پر حیرت ہوتی ایک تو یہ کہ صبح واش بیسن پر لگے شیشے کے سامنے کھڑے ہوکر منہ پر سفید جھاگ دار صابن ملتے اور داڑھی بناتے تو مجھے یہ بڑا اچھا لگتا لیکن دوسری بات سے مجھے بہت تکلیف ہوتی میں ممی کے پاس ہی ڈبل بیڈ پر سوتا تھا ان کے آنے سے وہ ڈبل بیڈ چھن جاتا تھا۔

ایک تیسری بات یہ تھی کہ جو میری سمجھ میں نہیں آتی تھی آخر میرے پاپا کہاں رہتے ہیں جبکہ میرے دوستوں کے پاپا اپنے اپنے گھر میں رہتے ہیں۔

ایک دن میں نے ممی سے پوچھ ہی لیا تو وہ بولیں "راجو تمہارے پاپا فوج میں ہیں جب کہیں جنگ ہوتی ہے تو وہ چلے جاتے ہیں۔ جنگ ختم ہوتے ہی چھٹی لے کر آجاتے ہیں۔" میری سمجھ میں آگیا باہر جنگ ہوتی اور پاپا چلے جاتے میری زندگی پرسکون ہو جاتی باہر امن ہوتا اور پاپا واپس آجاتے۔ میری زندگی میں جنگ شروع

ہو جاتی میں تو می کو ہی چاہتا تھا ـــــ می اور پاپا دونوں طرح سے۔ ایک دن میں پڑوس میں شرما انکل کے گھر اپنی دوست ششی کے ساتھ کھیل رہا تھا ششی نے بہت غرور سے کہا "راجو می میرے لئے اسپتال سے ایک بہت خوبصورت بھیا لائی ہیں سچ ایک دم بوا جیسا ہے"

"مجھے دکھاؤگی؟" میں نے پوچھا میں واقعی بہت خوش ہوا۔

"ہاں! ہاں!" کہہ کر ششی مجھے اپنی می کے پاس لے گئی۔ وہاں میں نے اس کے چھوٹے بھائی کو دیکھا تو طبیعت خوش ہو گئی۔

میں اپنے گھر آیا اور میں نے می سے کہا "می! آپ مجھے ایک چھوٹا سا بے بی لاکر کیوں نہیں دیتیں؟ ششی کی می . . . . . . " میری بات سنے بغیر ہی می ہنس پڑیں اور مجھے پیار کر کے بولیں "ابھی جلدی ہے میرے بچے! کیوں؟ کیوں کہ ابھی تو تم ہی میرے چھوٹے بے بی ہو!"

مجھے می کی بات پسند نہیں آئی۔ میں چھوٹا کہاں تھا؟ خود نہاتا، کپڑے پہنتا اور اسکول جاتا ہوں۔ کیا چھوٹے بے بی اسی طرح کرتے ہیں؟ میں مچل پڑا اس پر می بولیں "ٹھیک ہے پاپا کو تو آنے دو"

"اس میں پاپا کیا کریں گے؟"

میری بات سن کر می کھلکھلا کر ہنس پڑیں۔

مجھے بڑا لگا جب میں کہہ رہا تھا تو می نے پاپا کو درمیان میں کیوں پھنسا دیا۔ ایک دن پاپا آ گئے۔ شاید باہر جنگ ختم ہو چکی تھی۔ لیکن میرے گھر میں ایک جنگ شروع ہو چکی تھی۔ اس بار بہت سی عجیب باتیں ہوئیں۔ پاپا نے فوجی وردی اُتار دی اور وہ سادہ کپڑے پہننے لگے تھے۔

میری می اور میرا ڈبل بیڈ مجھ سے چھین چکے تھے۔ ایک دن صبح جب میں جاگا تو میں نے دیکھا کہ بستر پر می پاپا آمنے سامنے پریشان سے بیٹھے ہیں

* ویسے حکومت نے ریلیز کمیشن افسروں کو نوکری دے کا دوں گو

کیا ہے" پاپا اداس لہجے میں کہہ رہے تھے۔

"لیکن خود بھی تو کوشش کرنی چاہیئے"۔ ممی بولیں۔

میں اپنی چھوٹی چارپائی سے اٹھا اور ممی کی گود میں جاکر بیٹھ گیا اور بولا

"ممی"

"ویسے ایک دو جگہ امید تو ہے" پاپا بولے۔

"ممی"

"راجو! تم دو منٹ چپ نہیں رہ سکتے۔ دیکھ نہیں رہے ہو پاپا سے بات کر رہی ہوں"

ممی کی اس بات سے میرا دل ٹوٹ گیا۔ آخر ساری رات یہ لوگ باتیں کرتے رہے ہیں پھر بھی ان کا پیٹ نہیں بھرا مجھ سے دو منٹ باتیں کرنے کی ان کو فرصت نہیں۔

ممی کتنی بدل گئی ہیں۔ ممی کے بدلنے کی وجہ جانتا تھا۔ اس کی وجہ پاپا تھے اس شام کو بھی کتنی عجیب باتیں ہوئیں۔ شام ہوتے ہی ممی مجھے روز بازار کی سیر کرانے لے جاتی تھیں۔ سیر تو ہوتی ہی ممی گھر کے لئے سامان بھی خریدتی تھیں لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ مجھے ٹافیاں، میٹھی سپاری یا آئس کریم بھی دلایا کرتی تھی۔ بہت مزہ آتا تھا اس لئے میں صبح سے ہی شام کا انتظار کرنے لگتا تھا اس دن شام کو بھی ممی باورچی خانے میں گھسی رہیں مجھے گھمانے کا کام انھوں نے پاپا کو سونپ دیا۔ پاپا میرا ہاتھ پکڑ کر مجھے بازار لے گئے۔ ممی کے ساتھ آنے اور پاپا کے ساتھ آنے میں کتنا فرق تھا۔ ممی اپنی چال کو میری چال کے ساتھ ملا لیتی تھیں لیکن پاپا تھے کہ فوجیوں کی طرح کوئیک مارچ کرتے ہوئے بازار کی طرف بڑھ رہے تھے میں ان کے سیدھے ہاتھ کی انگلی تھامے تقریباً گھسٹتا جا رہا تھا۔ تھوڑی ہی دیر میں میرے پاؤں تھک گئے۔ میں نے کہا "پاپا مجھے گود میں اٹھا لیجئے"

"کیا ؟" پاپا ایسے چونکے جیسے دشمن نے حملہ کر دیا ہو۔

"میں تھک گیا ہوں پاپا۔"

"بس دس قدم چل کر ہی تھک گئے، چپ چاپ چلے آؤ۔"

میں نے گردن اٹھا کر پاپا کی طرف دیکھا تو محسوس ہوا کہ میں ایک پہاڑ کے ساتھ گھسٹتا جا رہا ہوں۔ پاپا نے پان والے سے سگریٹیں خریدیں۔ پھر ایک لڑکے سے شام کا اخبار لیا۔ اس کے بعد سیر ختم مجھے لے کر وہ گھر کی جانب مُڑ گئے۔

"پاپا! میں آئس کریم لوں گا۔"

"دیکھ نہیں رہے ہو تمہارا گلا خراب ہے اور ناک بہہ رہی ہے۔" پاپا نے مجھے جھڑک دیا۔

"تو چاکلیٹ اور میٹھی سپاری ہی دلوا دیجئے۔"

"کیا تم یہ گندی چیزیں کھاتے رہے ہو؟"

"میں تو لوں گا۔"

"راجو! اچھے بچے ضد نہیں کرتے۔"

"لیکن اچھے پاپا بھی تو منع نہیں کرتے۔" یہ میں کہنا چاہتا تھا لیکن کہہ نہیں پایا۔ میں نے پاپا کا ہاتھ چھوڑا اور بیچ سڑک پر اکڑ کر کھڑا ہو گیا۔ سڑک پر کافی بھیڑ تھی۔

"گھر چلتے ہو یا لگاؤں ایک چپت؟" پاپا نے آنکھیں لال کر کے زور سے کہا۔ ان کا سیدھا ہاتھ ہوا میں اٹھ چکا تھا۔

میں سہم گیا۔ پٹائی کا یہ پہلا موقع تھا اور میں بیچ بازار میں پٹنے کو تیار نہیں تھا اگر کسی دوست نے دیکھ لیا تو...... اس لئے صبر کر کے بھاری دل اور خالی ہاتھ لئے گھر واپس آ گیا۔ میں نے فیصلہ کر لیا تھا کہ اب پاپا کے ساتھ کبھی بازار نہیں جاؤں گا۔ گھر میں داخل ہوتے ہی پاپا نے ممی سے میری بدتمیزی کی

شکایت کی اور کافی کی پیالی لے کر شام کا اخبار پڑھنے بیٹھ گئے۔

میرا خون اُبل رہا تھا میں زور سے چیخا "ممی! پاپا نے مجھے بازار سے کچھ نہیں دلوایا۔ انھوں نے مجھے مارنے کی بھی دھمکی دی تھی۔

میری شکایت کا ممی پر کوئی اثر نہیں ہوا۔ انھوں نے دکھ مجھے لپٹایا، پیار کیا اور دہی پیار کے دو لفظ کہے اسلئے وہ مجھے ہی ڈانٹنے لگیں "راجو یہ تم ہر وقت کیا ٹائیں ٹائیں لگائے رہتے ہو دیکھ نہیں رہے ہو کہ پاپا اخبار پڑھ رہے ہیں"۔

مجھے ایسا لگا جیسے میں اپنے لان میں لگے امرود کے درخت کے اوپر چڑھا تھا اور وہاں سے نیچے آکر گرا ہوں۔ تو پاپا نے ممی کے ساتھ مل کر مجھے میری ممی سے الگ کر دیا ہے۔

رات کا کھانا ختم کر کے پاپا نے پائپ جلایا اور باہر لان میں ٹہلنے چلے گئے میں نے اطمینان کا سانس لیا۔ ممی سامان اٹھا کر رکھنے میں مصروف تھیں میں ممی کے پاس گیا اور ڈوبتی آواز میں بولا "ممی ایک بات پوچھوں؟ ناراض تو نہیں ہوں گی؟"

"نہیں ــــ پوچھو"

"اگر میں خدا سے دعا کروں تو کیا جنگ شروع ہو سکتی ہے؟"

ممی مسکرائیں اور انھوں نے پوچھا "لیکن تم لڑائی کیوں چاہتے ہو؟"

"اگر لڑائی ہوگی تو پاپا چلے جائیں گے"

"راجو!" ممی چیخ اٹھیں۔ پھر وہ بغیر کچھ کہے سنے باورچی خانے میں چلی گئیں ۔ں مایوس ہو گیا لیکن ممی کی چیخ سے ایک بات صاف ہو چکی تھی کہ ان کو مجھ سے ۔یادہ پاپا سے پیار تھا۔ اگلے دن صبح جلد ہی میری آنکھ کھل گئی۔ میں نے ایک ۔راؤنا خواب دیکھا تھا پاپا اس خواب میں ایک بدصورت جادوگر کی طرح لگ ۔ہے تھے۔ میں اپنے کھٹولے سے اتر پڑا۔ ممی اور پاپا ڈبل بیڈ پر سو رہے تھے ۔۔۔ کو ساتھ ساتھ سوتا دیکھ کر میرا دل اداس ہو گیا۔ میں دونوں کو الگ

کرنا چاہتا تھا اس لئے میں ان دونوں کے درمیان جاکر پھنس گیا۔ دونوں کے درمیان بہت کم فاصلہ تھا۔ جیسے تیسے سوتے سوتے پاپا پٹی کی طرف کھسک گئے اور میرے لئے تھوڑی جگہ کر دی لیکن ممی کی آنکھ کھل گئی انھوں نے مجھے دونوں ہاتھوں سے اٹھا کر اپنی طرف والی پٹی پر لٹا دیا خود پاپا کی طرف کھسک کر بولیں "تم جاگ گئے لیکن دیکھ نہیں رہے ہو پاپا سو رہے ہیں۔"

"ممی میں تو ــــ!"

"چپ رہو ــــ ورنہ پاپا جاگ جائیں گے۔"

"لیکن پاپا ابھی تک کیوں سوئے ہوئے ہیں؟"

"بچارے تھکے ہوئے ہیں۔"

"بچارے!" پاپا کے لئے ممی نے یہ کہا تھا میرا دل ڈوب گیا ابھی تک تو ممی اس لفظ کا استعمال میرے لئے کیا کرتی تھیں میں نے ڈوبی ہوئی آواز میں کہا "پاپا سو رہے ہیں تو انہیں سونے دیجئے لیکن آپ تو اُٹھئے۔ دیکھئے نا کتنا دن چڑھ آیا ہے۔"

"آج اتوار ہے سونے دو کیوں صبح ہی صبح فضول میں دماغ چاٹ رہے ہو۔"

"آج اتوار ہے تب تو ممی آج مجھے چڑیا گھر لے چلئے۔"

ممی نے اپنی ہتھیلی سے میرا منہ بند کر دیا اور غصہ سے بڑبڑائیں "تو ضرور پاپا کو جگا کر دم لے گا۔"

پتہ نہیں ہم دونوں میں سے کس نے پاپا کو جگا یا۔ پاپا جاگ گئے تھے انھوں نے پلنگ کے پاس پڑی میز سے سگریٹ اور دیا سلائی کی ڈبیا اٹھائی اور ایک سگریٹ جلائی۔

"چائے بناؤں؟" ممی نے پوچھا۔

"بنا لینا لیکن یہ بندر اتنی جلدی کیسے اٹھ جاتا ہے؟"

"پتہ نہیں اتنی دیر سے اسے چپ کرانے کی کوشش کر رہی ہوں لیکن

یہ ہے کہ ایک بار بولنا شروع کرتا ہے تو ریڈیو کی طرح بجتا ہی چلا جاتا ہے۔ ذرا نوکری لگ جائے اگر یہ زیادہ شرارت کرے گا تو اسے ہوسٹل میں داخل کرودنگا ہوسٹل کا نام سن کر میں کانپ گیا۔ششی نے مجھے ہوسٹل کے بارے میں بتایا تھا کہ یہ وہ جگہ ہوتی ہے جہاں والدین اپنے بچوں کو داخل کراتے ہیں وہاں نہ ممی ہوتی ہیں نہ گھر جیسا کھانا ملتا ہے بس ایک موٹی سی عورت ہاتھ میں ڈنڈا لئے چوبیس گھنٹے بچوں کی نگرانی کرتی رہتی ہے۔

"ممی! آپ پاپا کو ہوسٹل میں داخل کیوں نہیں کرا دیتیں؟" میں نے نہایت سنجیدگی سے کہا۔ میری یہ سنجیدہ بات سن کر ممی اور پاپا دونوں کھلکھلا ہنس پڑے۔ وہ کیوں ہنسے تھے یہ میری سمجھ میں نہیں آیا۔

ممی اٹھیں اور چائے کی دو پیالیاں بنا لائیں۔ جیسے ہی انھوں نے ایک پیالی پاپا کی طرف بڑھائی تو مجھے بہت بُرا لگا "آخر میں بھی تو گھر میں ہوں۔" میں تیز آواز میں بولا "ممی! میں بھی چائے پیوں گا۔"

"تم میری پیالی سے پی لینا۔"

"جب پاپا پوری پیالی پی رہے ہیں تو میں کیوں آدھا پیوں۔"

میں نے ممی کی چائے کی پوری پیالی خالی کر دی۔ ممی تو کچھ نہیں بولیں لیکن پاپا کو ضرور بُرا لگا ہوگا جب ہی تو انھوں نے کہا "تم اپنے لئے اور بنا لاؤ۔"

"بعد میں لے لوں گی۔" پاپا کچھ نہیں بولے۔

ناشتہ کرنے کے بعد پاپا کہیں چلے گئے۔ میں نے اطمینان کا سانس لیا میں نے ایک بات نوٹ کی تھی کہ جب پاپا گھر میں رہتے تھے تو ممی بالکل بدل جاتی تھیں وہ میرا بالکل خیال نہیں کرتی تھیں۔ اکثر وہ بغیر کسی بات کے مجھے ڈانٹنے پھٹکارنے لگتی تھیں۔ لیکن پاپا کے جاتے ہی وہ مجھ سے پھر پیار کرنے لگتی تھیں پاپا کے گھر سے نکلتے ہی ممی نے مجھے گود میں اٹھایا میری پیشانی کو چوم

کر وہ پیار سے بولیں "بیٹے! تم بہت اچھے بچے ہو نا؟"

"ہاں ممی"

"تو ایک وعدہ کرو تم صبح ہی صبح پاپا کو کبھی تنگ نہیں کرو گے۔"

"ممی میں انھیں تنگ کرتا ہوں الٹا انھوں نے ہی مجھے تنگ کر ڈالا ہے"

میری بات سن کر ممی ہنسیں اور بولیں "اچھے بچے پاپا کے لئے ایسا نہیں کہتے۔ اچھے بچے ممی پاپا کو تنگ بھی نہیں کیا کرتے۔"

میں ممی کی پیاری باتوں میں پھنس گیا اور وعدہ کر لیا۔

لیکن اگلی صبح پھر میری آنکھ جلد ہی کھل گئی۔ کچھ دیر تک تو میں اپنے وعدے پر قائم رہا۔ لیکن کب تک میں اکیلا پریشان ہوتا۔ ممی کو بھی نہ جانے کیا ہو گیا تھا پہلے پاپا نہیں تھے تو وہ صبح میرے ساتھ اٹھ جاتی تھیں۔ لیکن اب پاپا کے آنے کے بعد وہ بھی پاپا کے ساتھ دیر تک سوتی رہتیں۔ ہار کر میں ممی کے پاس پہنچ گیا۔ ممی کی آنکھ کھل گئی انھوں نے میرے ہاتھ کو کس کر پکڑا اور بولیں۔

"راجو! کل تم نے کیا وعدہ کیا تھا؟"

"لیکن ممی"

"تم چپ رہو گے یا......"

اس وقت پاپا کی آنکھ کھل گئی وہ زور سے غرائے "یہ پلا کبھی سوتا بھی ہے یا نہیں؟"

"کیا بتاؤں اسے جلدی جاگنے کی عادت پڑ گئی ہے"

"تمہارے لاڈ پیار نے اسے بگاڑ کر رکھ دیا ہے جہاں دو چار چپتیں لگی نہیں کہ یہ خود بخود سیدھے راستے پر آ جائے گا"

میری آنکھوں میں آنسو آ گئے میری سمجھ میں نہیں آ رہا تھا یہ میرے پاپا ہیں یا دشمن۔

"ممی" میں رو پڑا۔

"بہت بدتمیز ہوگیا ہے یہ صبح ہی صبح بھروی چھیڑ دیکی کیا بات ہے؟"
"بدتمیز میں نہیں تم ہو؟" نہ جانے کیوں میرے منہ سے نکل گیا اور میں زور زور سے رونے لگا۔
"راجو!" ممی کی آنکھیں پھیل گئیں وہ غصہ سے پھنکارتی ہوئی اُٹھیں اور مجھے دو تین چانٹے رسید کر دیئے۔ شاید اس پر بھی پاپا کو سکون نہیں ملا وہ بڑبڑاتے رہے "ریتا! تم نے اسے یہی تعلیم دی ہے؟"
میں رویا، خوب رویا۔ مجھے محسوس ہو چکا تھا کہ میں ہار گیا ہوں اور میرا دشمن جیت چکا ہے۔ اس صبح کے بعد میری زندگی ویران ہو چکی تھی میرے اور ممی کے درمیان ایک گہری کھائی کھود دی تھی۔ ہر روز میرے اور پاپا کے بیچ کی دوری بڑھتی جا رہی تھی ہر وقت میں یہی سوچا کرتا کہ ممی کو کیسے جیتا جائے؟ اپنے دشمن کو کیسے ہرایا جائے۔
شاید ممی کو پاپا کا اخبار پڑھنا اچھا لگتا تھا میں نے بھی اخبار پڑھنا شروع کر دیا۔ میں اخبار کی طرف دیکھ کر من گھڑت خبریں سناتا۔ لیکن میرا یہ وار بھی خالی گیا۔ ممی میرے اخبار پڑھنے میں دلچسپی نہیں لیتی تھیں ایک بار تو انھوں نے یہاں تک کہہ دیا "راجو! میرا دماغ مت چاٹو۔"
شاید ممی کو پاپا کا سگریٹ پینا پسند تھا۔ ایک دن میں نے پاپا کے ڈبے سے ایک سگریٹ چرالی۔ جب پاپا گھر سے باہر چلے گئے تو میں نے باورچی خانے سے دیا سلائی لی اور سگریٹ سلگانے لگا۔ اسی وقت ممی آگئیں خوش ہونے کی جگہ اُلٹا انھوں نے میرے کان کھینچ لئے اور روہانسی آواز میں بولیں "راجو! تمہاری شرارتوں نے تو میرا جینا حرام کر دیا ہے۔"
میں رویا نہیں۔ میں ہار گیا تھا۔ لیکن میں نے ہمت نہ ہاری۔ میں نے سوچا شاید ممی پاپا سے اس لئے خوش ہیں کہ انھوں نے ممی سے شادی کی ہے اور وہ رات کو ممی کے پاس سوتے ہیں۔ میں بے چین ہو گیا۔ دیکھیں یہ لوگ رات کو کیا

کرتے ہیں؟ تین چار راتیں لگاتار میں ان دونوں پر نگاہ رکھتا رہا۔ آخر میری سمجھ میں سب کچھ آ گیا۔ رات کو تو ممی کے پاس سونا ناممکن تھا کیونکہ یہ حق تو پاپا نے مجھ سے چھین لیا تھا میں نے سوچا چلو دن میں سہی۔ ایک دن لنچ کے بعد جب پاپا باہر چلے گئے تو میں ممی سے بولا "آج میں آپ کے پاس سوؤں گا ممی"

"مجھے ابھی بہت کام کرنا ہے راجو"

"بعد میں کر لینا ممی" میں اڑ گیا۔

"اچھا ...... چلو بہت لاڈ میں آ رہے ہو"

میری ترکیب کامیاب ہونے والی تھی ممی میرے ساتھ پلنگ پر لیٹ گئیں۔

"ممی ایک بات بتاؤں؟"

"بولو نہیں، اب سو جاؤ راجو"

"ممی! میری ایک بات سن لیجئے"

"اچھا بولو"

"جب میں بڑا ہو جاؤں گا تو آپ سے شادی کر لوں گا"

ممی کھلکھلا کر ہنس پڑیں انھوں نے مجھے اپنی باہنوں میں لپٹا لیا اور مجھے پیار کیا۔ بس یہی موقع تھا میں نے بھی ممی کو اپنی ننھی باہنوں سے کس کر پکڑا اور ان کی پیشانی پر پیار کر لیا۔

مجھے یہ دیکھ کر تعجب ہوا کہ میں نے ایک دم وہی کیا جو پاپا کرتے ہیں لیکن ممی نہ ناراض ہوئیں اور نہ خوش۔ میں الجھ گیا آخر پاپا کے پاس ایسی کونسی جادو کی چھڑی ہے جس سے پاپا نے ممی کو جیت لیا ہے مجھے ایک بات کا اندازہ ہو چکا تھا کہ پاپا کی موجودگی میں ممی کو کبھی نہیں جیت سکتا تھا ممی کو دوبارہ جیتنے کے لئے یہ ضروری تھا کہ پاپا پھر سے لڑائی پر چلے جائیں۔

ایک دن شام کو ممی کی طبیعت خراب ہو گئی انھیں تین چار مرتبہ قے ہوئی پھر بھی وہ خوش نظر آ رہی تھیں۔

میں نے ممی سے اپنے دل کی بات پوچھ لی۔

"ممی! اب پاپا لڑائی پر کب جا رہے ہیں؟"

"اب وہ کبھی نہیں جائیں گے۔"

"کیوں؟" میں نے حیرت سے پوچھا۔

"اس لئے کہ سرکار نے ان کو ریلیز کر دیا ہے۔"

"ریلیز کیا ہوتا ہے ممی؟"

اسی وقت پاپا آگئے وہ بہت خوش نظر آ رہے تھے آتے ہی انھوں نے ممی کو لپٹا لیا اور بولے "مل گئی ریتا ڈارلنگ۔" پھر انھوں نے مجھے گود میں اٹھا کر ہوا میں اُچھالا اور کیچ کر لیا۔ مجھے ان کی یہ حرکت بالکل پسند نہیں آئی پاپا کو نئی نوکری مل گئی تھی۔ وہ دونوں خوش تھے۔

"کیا بات ہے ریتا؟ آج تمہارا چہرہ کیسے اترا ہوا ہے؟"

"ممی کی طبیعت ٹھیک نہیں ہے انھیں نئے ہوئی ہے۔" میں درمیان میں ٹپک پڑا۔

"کیا سچ؟" پاپا کی آنکھوں میں خوشی اُبھر آئی جب ممی نے شرما کر آنکھیں نیچی کرلیں۔

تو پاپا نے ممی کو ایک بار پھر بانہوں میں بھر لیا۔ میری سمجھ میں نہیں آیا کہ ممی کی طبیعت خراب ہے پھر بھی پاپا خوش کیوں ہو رہے ہیں؟ کچھ مہینوں بعد میری سمجھ میں آگیا۔

ایک دن پاپا ممی کو اسپتال لے گئے اور چار پانچ دن کے بعد ممی ایک بے بی کو لے کر لوٹ آئیں۔

"تو را جو! خدا نے تمہیں ایک بہن دے دی۔" ممی نے مجھ سے کہا۔

"ریتا! اپنا خاندان پورا ہو گیا۔" پاپا بولے۔

میں واقعی خوش تھا۔ بے بی کا پیار کا نام "پنکی" رکھا گیا۔ میں اب خوش رہنے

لگا تھا لیکن میری یہ خوشی زیادہ دن نہ رہی۔ پنکی ایک دم ردی لڑکی تھی وہ سارا دن سوتی اور رات بھر روتی تھی۔ میں اس کے ساتھ کھیل بھی نہیں سکتا تھا۔ جب میرا کھیلنے کا موڈ ہوتا تو وہ سوئی ہوتی۔ زرا میں اس کے پاس جاتا کہ ممی فوراً بول اٹھتیں "راجو! تم پنکی کے پاس مت جاؤ اسے جگا مت دینا"۔ مجھے برا لگتا۔ پہلے پاپا کو جگانے کی منادی تھی اب یہ آگئی ہے تو اس کے پاس بھی نہیں جا سکتا شاید میرے علاوہ سب اس گھر میں لاٹ صاحب ہیں۔

میں نے نوٹ کیا کہ ممی مجھ سے زیادہ پنکی کو پیار کرنے لگی ہیں۔ پہلے پاپا نے میرا پیار چھینا۔ اب جو کچھ بچا تھا وہ پنکی نے چھین لیا۔ پنکی بھی جیسے یہ سب جان گئی تھی۔ جہاں ممی کسی کام میں لگیں نہیں کہ وہ رونا شروع کر دیتی نہ کوئی بات اور نہ وجہ۔ بس رونا اور رونا ممی تھیں کہ سارا کام کاج چھوڑ چھاڑ پنکی کو گود میں لے لیتیں۔ بس جیسے ہی وہ ممی کی گود میں پہنچتی اس کے رونے پر بریک لگ جاتا۔

مجھے پنکی کی ایک بات اور بُری لگی کہ اس نے میرا چھوٹا کھٹولہ چھین لیا تھا مجھے کمرے سے نکال دیا تھا اور اب میں برابر کے کمرے میں بڑے پلنگ پر سوتا تھا ایک دن کی بات ہے کہ پاپا دفتر گئے تھے۔ دوپہر کے کام سے فارغ ہو کر ممی لیٹی ہی تھیں کہ ان کی آنکھ لگ گئی۔ میں اسکول سے گیارہ بجے لوٹا۔ صبح اسکول گیا تھا تو پنکی سو رہی تھی اور وہ اب بھی سو رہی تھی۔

میں اکیلا تھا میرا دل نہیں لگ رہا تھا کچھ دیر تک تو میں اپنی اسکول کی کاپی میں اوٹ پٹانگ ڈرائنگ بناتا رہا۔ پھر مجھے نہ جانے کیا سوجھی کہ میں اٹھا میں نے پنکی کو چٹکی لے کر جگا دیا۔ میں اس کے ساتھ کھیلنا چاہتا تھا۔ پنکی جاگی اور ہاتھ پاؤں پٹک پٹک کر زور زور سے رونے لگی۔ ممی کی آنکھ کھل گئی۔ مجھے پنکی کے پاس کھڑا دیکھ کر وہ غصے سے بولیں "اٹھا کر رکھ دیا نا بے چاری کو"۔ میں کچھ نہیں بولا۔ گھر میں اب ایک کی جگہ دو بے چارے ہو گئے تھے۔ پنکی روئے جا رہی تھی

ممی اٹھیں انھوں نے میرے دو چانٹے رسید کئے اور بنٹی کو گود میں لے کر بڑبڑائیں "جیسے جیسے بڑا ہوتا جا رہا ہے گدھا ہوتا جا رہا ہے۔" شاید بنٹی سب کچھ سمجھ گئی تھی کہ چٹکی لینے والے کو سزا مل گئی تھی شاید اس لئے وہ فوراً چپ ہو گئی۔ کیا ہو گیا ہے اس گھر کو اب تک ایک دشمن تھا اب دو ہو گئے ہیں۔

میری دکھی زندگی یونہی گذر رہی تھی کہ ایک بڑی اچھی بات ہوئی۔ میرے دل کو سکون مل گیا۔ ایک دن ناشتے کی میز پر ممی، پاپا آپس میں الجھ پڑے۔

"کیا مصیبت ہے انسان دن بھر محنت کرے، مرے کھپے پھر بھی آرام سے رات کو سو نہ سکے۔ آخر یہ لڑکی ساری رات کیوں چیختی رہتی ہے۔" پاپا بڑبڑا رہے تھے۔

"ساری رات کہاں چیختی ہے؟"

"تو میں جھوٹ کہہ رہا ہوں؟" پاپا ناراض ہو گئے۔

"یہ میں نے کب کہا؟ لیکن جب کبھی یہ گیلی ہو جاتی ہے یا اسے بھوک لگتی ہے تو روتی ہے۔" ممی نے بنٹی کی طرفداری کی۔

میں سمجھ گیا ممی صاف جھوٹ بول رہی تھیں۔ بنٹی کو کیا تکلیف ہے دن بھر سوتی ہے اور رات کو رونے کا شوق پورا کر لیتی ہے۔

"بس تو اب یہ رات کو نہیں روئے۔"

"آپ بھی کمال کرتے ہیں۔"

کچھ دیر تک ممی پاپا کی نوک جھونک چلتی رہی مجھے یہ سب بہت اچھا لگا۔ اس کے بعد گھر میں دو خاص باتیں ہوئیں۔

ممی کی ساری توجہ اور پیار بنٹی پر مرکوز ہو گیا تھا۔ پاپا کی دشمنی اب میرے بجائے بنٹی سے ہو گئی تھی۔ میں ممی کا پیار تو دوبارہ نہیں جیت پایا لیکن میرے اور پاپا کے درمیان کی کھائی دھیرے دھیرے کم ہوتی جا رہی تھی۔

ایک رات کی بات ہے میں اپنے بستر پر گہری نیند سو یا ہوا تھا کہ یکایک میں چونک پڑا۔ کوئی میرے پاس آکر سو گیا تھا۔ ضرور ممی ہی ہوں گی۔

میں بہت خوش ہوا تو آخر ممی کو میرا خیال آ ہی گیا وہ پاپا اور پنکی کو چھوڑ کر میرے پاس پہنچ گئیں۔

کمرے میں اندھیرا تھا میں نے اپنے پاس لیٹے انسان کو ٹٹولا۔ مجھے بہت حیرت ہوئی۔ میرے پاس لیٹا ہوا انسان ممی نہیں پاپا تھے۔ شاید وہ بہت پریشان اور غصہ میں تھے اس لئے بڑ بڑا رہے تھے "کمبخت نے جینا حرام کر دیا ہے رات بھر پیں پیں کرتی رہتی ہے۔"

میری خوشی کا ٹھکانہ نہ رہا۔ ایک دن تھا جب پاپا نے ممی کی خاطر مجھے اس ڈبل بیڈ سے نکال دیا تھا۔ اب پنکی نے پاپا کو اس بیڈ سے نکال دیا جیسے کو تیسا۔

پنکی ان کی دشمن تھی پنکی میری بھی دشمن تھی۔ چونکہ ہم دونوں کا ایک ہی دشمن تھا اس لئے ہم دونوں کے بیچ دشمنی ختم ہوگئی۔ اس دشمن سے ٹکر لینے کے لئے ہم دو دشمن اب دوست ہو چکے تھے۔

(ہندی کہانی کا ترجمہ)

عابد پیشاوری

کتابوں کی باتیں

رانی کیتکی کی کہانی   مصنف   انشاء اللہ خاں انشا
مرتب ڈاکٹر عبدالستار دلوی   ناشر مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر بمبئی
سنہ اشاعت : اگست ۱۹۷۴ء

انشا کی یہ کہانی مختلف اوقات میں متعدد لوگوں نے مرتب کرکے شائع کی ہے اور لطف یہ ہے کہ ایک سے دوسرا ایڈیشن نہیں ملتا۔ اور سب سے بڑی ستم ظریفی یہ کہ ان تمام ایڈیشنوں میں کوئی ایک بھی تشفی بخش نہیں۔ کوئی ایک ایڈیشن بھی ایسا نہیں جسے بے تامل مستند کہا جا سکے حالانکہ مرتبین میں ایک سے ایک جید، محقق و عالم کا نام موجود ہے۔ چنانچہ ایک مستند ایڈیشن کی کمی محسوس ہوتی تھی۔ غالباً اسی کمی کے پیش نظر ڈاکٹر عبدالستار دلوی نے اسے از سر نو مرتب کرکے مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر، ہندوستانی پرچار سبھا بمبئی سے شائع کروایا ہے۔ اس ایڈیشن کی دو بڑی خوبیاں یہ ہیں کہ یہ بیک وقت ہندی اور اردو دونوں لپیوں میں چھاپا گیا ہے اور یہ کہ اب تک کے شائع شدہ تمام ایڈیشنوں میں یہ ایڈیشن سب سے زیادہ خوب صورت اور دیدہ زیب ہے۔ کاغذ اور طباعت عمدہ ہے ٹائپ میں چند غلطیاں البتہ رہ گئی ہیں۔ اس کے علاوہ جہاں تک مواد و متن کا تعلق ہے، یہ گزشتہ ایڈیشنوں سے نہ بہتر ہے نہ مختلف۔ ڈاکٹر عبدالستار دلوی کا نام اردو ادب میں نیا نہیں۔ ان کی لسانیاتی کاوشیں وقتاً فوقتاً منظر عام

رآتی رہتی ہیں اور غالباً لسانیات ہی ان کا خاص میدان بھی ہے۔ رانی کیتکی کی ہیبت بھی لسانیاتی زیادہ اور افسانوی کم ہے۔ اس لحاظ سے یہ ڈاکٹر دلوی کے میدان تگ وتاز سے باہر نہیں۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ کہانی کی افسانوی ہیبت سرے سے ہے ہی نہیں۔ یا اسے بے محابہ نظرانداز کیا جا سکتا ہے۔

کسی قدیم تصنیف کو از سرِ نو مرتب کرنے کے دو اہم وجوہ ہو سکتے ہیں۔ (۱) وہ تصنیف نایاب ہو (۲) اس کے سابقہ ایڈیشن غیر مستند ہوں۔ ایک تیسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ مذکورہ تصنیف کی مانگ اور کھپت اتنی زیادہ ہو کہ کاروباری لوگ منافع کی خاطر اسے جب چاہیں اور جیسا چاہیں چھاپ لیں۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ ان میں دلوی صاحب کے پیشِ نظر کونسی وجہ ہے۔ روپیہ کمانا ان کا مقصد نہیں ہو سکتا۔ یہ کہانی نایاب بھی نہیں ہے۔ البتہ یہ درست ہے کہ اس کا کوئی ایڈیشن صحتِ متن کے اعتبار سے تشفی بخش نہیں ہے اور زیرِ بحث ایڈیشن کچھ زیادہ ہی ناقص ہے۔ اگرچہ دلوی صاحب کا تازہ ایڈیشن اگست ۱۹۷۴ء میں شائع ہو گیا تھا لیکن یہاں دستیاب نہ ہو سکا۔ جون ۱۹۷۵ء میں اتفاقاً ایک نسخہ کہیں سے ہاتھ لگ گیا اور یہ چند سطریں اسی سرسری مطالعے کا نتیجہ ہیں۔ میری گزارش ہے کہ دلوی صاحب ان معروضات پر غور فرمائیں اور اگر طبع ثانی کی نوبت آئے تو ان کے پیشِ نظر اصل ماخذ کو دیکھ کر متن و واقعات میں مناسب ترامیم فرمالیں۔

ہر مرتب کی طرح ڈاکٹر دلوی صاحب نے بھی متن سے پہلے ایک مبسوط مقدمہ شامل کتاب کیا ہے لیکن شمارِ صفحات غلط فہمی کا موجب ہوتا ہے۔ کتاب کی ترتیب کی یہ صورت رکھی گئی ہے کہ ایک صفحے پر اردو اور اس کے مقابل کے صفحے پر ہندی متن ہے۔ اردو صفحہ بالکل ہندی صفحے کے مطابق ہے یعنی ایک حرف

کا بھی فرق نہیں، پھر صفحات کے نمبر کیوں مختلف ہیں؟ پہلی نظر میں دھوکا ہوتا ہے کہ مقدمہ ۶۶ صفحات کو محیط ہے لیکن اصلاً ایسا نہیں۔ مقدمہ کل ۳۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ ہے یوں کہ ہندی اردو صفحات سطراً و لفظاً ایک دوسرے کیمطابق ہیں جیسے اشاعت کا مقصد یہ ہو کہ صرف ایک رسم خط جاننے والے، ایک کی مدد سے دوسرا رسم خط سیکھ لیں۔ بہتر صورت یہ ہوتی کہ پہلے اردو متن ختم کر دیا جاتا اور پھر بائیں طرف سے شروع کر کے ہندی متن چھاپا جاتا۔ اس سے ہندی کی فطری ترتیب قائم رہتی اب قاعدے کے برعکس ہندی کے صفحے دائیں سے بائیں کو جاتے ہیں۔ صرف ہندی جاننے والے جب اس کتاب کو فطری طریقے سے کھولیں گے تو ان کے پیش نظر آغاز کے بجائے کتاب کا اختتام آتا ہے جو اصولاً غلط ہے خصوصاً اس لئے کہ سرورق کی دائیں طرف کتاب، مصنف، مرتب اور ناشر کا نام اردو میں ہے اور سرورق کے بائیں طرف یہی عبارت ہندی میں۔ اگر کتاب کو بائیں طرف سے شروع نہیں کرنا تھا تو یہ سب نام ایک ہی طرف آمنے سامنے دونوں خطوں میں چھاپے جاتے، جو شاید اچھا نہ لگتا۔ اس لئے دونوں حصوں کو بجائے ایک دوسرے کے بالمقابل چھاپنے کے فطری ترتیب سے شائع کیا جاتا، اور اگر یہ بھی نہیں کرنا تھا تو کم از کم صفحات کے نمبر تو دونوں طرف وہی دیئے جاتے۔ اردو میں جو صفحہ ۲ ہے وہ ہندی میں بھی ایک ہی ہوگا اس پر ۲ لکھنا کسی طرح جائز نہیں۔ لیکن شاید اس سے کتاب کے صفحات کی تعداد بظاہر نصف رہ جاتی جو شاید کاروباری مصالح کے خلاف ہوتی۔

متن سے قبل مقدمے کے اندراجات پر ایک نظر ضروری معلوم ہوتی ہے ڈاکٹر دلوی نے پہلے ہندوستانی زبان و ادب کا تاریخی پس منظر پیش کیا ہے اردو میں یہ ص ۲ سے شروع ہوتا ہے۔ اگلے صفحے پر (جس کا نمبر ہے) تیسری سطر

پرس رام ....۱۰/۲ وشنو کے دس
اوتاروں میں یہ چھٹا اوتار ہے
(پرس رام کوئی اوتار نہیں ہے)
رادھا کا رس (رہس)۔ رادھا کا ناچ
(رس کوئی لغت نہیں ہے جس کے
معنی ناچ ہوں متن تصحیح طلب ہے)
کنجن باغ
(جمع کنج کی۔ جھنڈ)
ص ۲۲
نلجی بے شرمی
(بے شرمی کی۔ بغیر لاج کے)
تیل پھلیل تیل اور پھول یعنی سنگار
(پھلیل، پھولوں کا تیل یعنے
خوشبودار تیل)
مہرا مکھڑا
کڑا سخت
(یہاں "کڑے جہرے آنا" لکھنا
تھا، روکھائی سے پیش آنا سختی
سے پیش آنا)
مسوس کر تلملا کر
(دکھی ہوکر)
پچھالا پچھولا۔ پانی کا چھالا
(یہ اصلاً پچھالا ہے۔ پیچھے چلنے والا)

چھت باندھے ہوئے تھرکا کئے۔
ہوا میں اڑن کھٹولے اس
طرح جمع ہوئے کہ چھت
بن گئی
(خلا میں اڑن کھٹولوں کی چھت
سی باندھ کر ناچتے ہوئے۔ جس
جملے کے یہ معنی ہیں اسے پورا نقل
کرنا چاہیئے)
ص ۳۲
تڑاوا اوپری تڑک بھڑک
(لباس، پوشاک کی آرائش و
زیبائش)
موری کھجور کی پتیوں کا تاج...۱۰/۲
(متن میں ایسا کوئی لفظ نہیں ہے)
اکڑال ایک لڑی
(پیچھے گزر چکا ہے)
پیڑھی سپاری
(پلنگڑی)
پارجات ایک خوشبودار درخت
(ایک روایتی درخت جسے کلپ
ورکش بھی کہا جاتا ہے۔ روایت
ہے کہ اس کے نیچے بیٹھا ہوا آدمی
جو بھی خواہش کرے پوری ہو جاتی

اس مضمون میں محض مقدمہ و فرہنگ کا جائزہ لیا گیا ہے، متن سے کوئی تعرض نہیں کیا گیا۔ خیال تھا کہ دو ایک صفحات میں تسامحات کا احاطہ ہو جائے گا لیکن غلطیہائے مضامین نے طول کھینچا اور رقعہ طومار ہو گیا۔ بہر حال ان تمام معروضات پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ امید ہے کہ ڈاکٹر دلوی جلد ہی اس طرف متوجہ ہو کر واقعی خامیوں کی اصلاح فرمانے کی زحمت گوارا فرمائیں گے۔

عابد پیشاوری

ہمارے چند لکھنے والے

۱۔ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ: مشہور اشتراکی رہ نما، انجمن ترقی اردو ہند کے نائب صدر، تلنگانہ تحریک میں مخدوم محی الدین کے ساتھی۔

۲۔ قاضی غلام محمد: مشہور مزاح نگار، ریڈر شعبۂ ریاضی کشمیر یونیورسٹی سری نگر

۳۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل: استاد شعبہ اردو۔ الہ آباد یونیورسٹی۔

۴۔ ڈاکٹر سید حامد حسین: بھوپال میں اردو کے استاد اور تنقید نگار

۵۔ ڈاکٹر سلیمان اطہر جاوید: استاد شعبہ اردو۔ ایس وی یونیورسٹی۔ ترو پتی

۶۔ سید الابرار: کلکتہ یونیورسٹی میں اردو ایم اے کے طالب علم۔

۷۔ ڈاکٹر شام لال کالڑا عابد پیشاوری: جموں یونیورسٹی میں اردو کے استاد، انشا کی نثری کارناموں پر حال ہی میں پی ایچ ڈی حاصل کر چکے ہیں۔

۸۔ خالق عبداللہ: شب پور اسکول ہاوڑہ میں اردو کے استاد اور نوجوان شاعر

(سید بہاء الدین احمد ایڈیٹر، پرنٹر، پبلشر نے جمال پریس اردو بازار دہلی سے چھپوا کر (کڑی)، ماڈل ٹاؤن دہلی ۹ سے شائع کیا۔)

میں فورٹ ولیم کالج کے قیام کا ذکر ہے۔ دلوی صاحب لکھتے ہیں:

"ڈاکٹر جان گلکرائسٹ اس کے پہلے پرنسپل اور ہندوستانی شعبے کے پروفیسر تھے"۔[۱]

اس ایک جملے میں تین غلطیاں ہیں۔ دو لسانیاتی اور ایک تحقیقی۔ نام گلکرائسٹ نہیں، گل کرسٹ ہے۔ دلوی صاحب میدانِ لسانیات کے مرد ہیں۔ وہ جانتے ہوں گے کہ انگریزی میں کرائسٹ (Christ) کا لفظ جب تنہا آتا ہے تو کرائسٹ اور جب کسی دوسرے لفظ میں بہ طور سابقہ یا لاحقہ آتا ہے تو کرسٹ ہو جاتا ہے حضرت عیسیٰ کا نام کرائسٹ ہے لیکن ان کے پیروکار کرائسٹین نہیں کرسچین کہلاتے ہیں۔ چنانچہ اس سے پہلے "گل" لگ جانے سے یہ "کرسٹ" ہو جائے گا۔ دوسری واقعاتی غلطی یہ ہے کہ گل کرسٹ فورٹ ولیم کالج کے پرنسپل نہیں تھے۔ یہ دونوں غلطیاں محمد عتیق صدیقی کی کتاب "گل کرسٹ اور اس کا عہد" کی مدد سے درست کی جا سکتی تھیں جسے "مددگار کتابیں" کی فہرست میں "گل کرائسٹ اور اس کا عہد" چھاپا گیا ہے۔ تیسری غلطی "ہندوستانی" کے ہجوں میں ہے۔ ہندی میں سرورق پر دلوی صاحب نے "ہندستانی" چھاپا ہے لیکن اردو میں سرورق سمیت ہر جگہ یہ لفظ "ہندوستانی" چھاپا گیا ہے۔ جب آپ اسے ہندُستانی بولتے اور مانتے ہیں (جو ہندی املا سے ظاہر ہے) تو اسے ہندوستانی لکھنے کا کوئی جواز نہیں۔

ص ۶ پر تحسین کی نوطرز مرصع کو پہلی داستان بتایا گیا ہے "جو ۱۷۷۵ء اور ۱۷۸۱ء کے درمیان لکھی گئی"۔ عجائب القصص اور مہر افروز و دلبر کے زمانۂ تصنیف کے بارے میں دلوی صاحب کا خیال کیا ہے؟ انھوں نے مزید لکھا ہے:

"اس دور میں صرف دو کہانیاں ایسی ملتی ہیں جو فورٹ ولیم کالج کے باہر لکھی گئیں۔ پہلی تحسین کی...... جس کا ذکر ہو چکا ہے

اور دوسری انشاکی رانی کیتکی کی کہانی جس کے لکھے جانے کا زمانہ ۱۸۰۸ء ہے۔" (مقدمہ ص ۲)

اوپر دو اور کتابوں کے نام درج ہو چکے ہیں جو کالج کے وجود میں آنے سے پہلے لکھی جا چکی تھیں۔ کالج سے باہر مہر چند کھتری کی "نو آئین ہندی" عرف ملک محمد و گیتی افروز کا نام بھی لیا جا سکتا ہے جو ۱۷۹۰ء کی تصنیف ہے۔ رانی کیتکی کے لئے دلوی صاحب نے بغیر حوالے کے ۱۸۰۸ء لکھ دیا ہے لیکن ص ۳۲ پر جہاں انشا کی تصنیف کے تحت رانی کیتکی کا ذکر کیا ہے وہاں حاشئے میں مولانا امتیاز علی خاں عرشی کے اس نظریئے کا حوالہ دیا ہے لیکن مولانا عرشی کو من و عن قبول کرنے میں انھیں تامل نہیں "تکلف" ہوتا ہے اس "تکلف" کی وجہ انہیں کی زبانی سنئے:

"ناممکن نہیں ہے کہ انشا نے رانی کیتکی ۱۸۰۳ء میں تحریر کی ہو اور ۱۸۰۸ء میں ترکی روزنامچہ لکھتے وقت نواب زادے کی فرمائش پر انھوں نے رانی کیتکی کا جملہ دہرایا ہو کیونکہ اسے وہ پہلے ضبط تحریر میں لاچکے تھے اور نواب زادے کی فرمائش پر فوراً اس قسم کا جملہ کہ جو عربی فارسی لفظ سے عاری ہو دہرانا مشکل معلوم ہوا ہو اور وہی لکھا ہوا جملہ دہرایا۔" (مقدمہ ص ۳۲)

یہ عجب مبہم بیان ہے۔ اسی حاشئے میں دلوی صاحب نے مولانا عرشی پر یہ الزام بھی لگایا ہے کہ ترکی روزنامچے میں وارد ٹھیٹھ ہندی جملے کے پیش نظر انھوں نے "یہ نتیجہ بھی نکالا ہے کہ شاید رانی کیتکی کی کہانی حسین علی خاں کی فرمائش ہی پر لکھی ہو۔" یہ بیان صریحاً غلط ہے۔ مولانا عرشی نے ایسا کوئی نتیجہ نہیں نکالا یہ خود ڈاکٹر دلوی کے تخیل کی پیداوار ہے۔ مولانا عرشی کا پورا بیان حسب ذیل ہے:

"شنبہ، ماہ مذکور (جمادی الاخری) کے تحت لکھا ہے کہ

جناب عالی کے صاحبزادے حسین علی خاں بہادر کی فرمائش پر میں نے یہ ٹھیٹ ہندوستانی جملہ بولا: "پرانے دھرانے ڈانگ، بوڑھے گھاگ، سر ہلا کر، منہ تھتھا کر، ناک بھوں چڑھا کر یہ کھٹراگ لائے۔" یہ جملہ قدرے تغیر کے ساتھ رانی کیتکی کی کہانی میں موجود ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ مذکورہ کہانی ۷؍ جمادی الآخرہ ۱۲۲۳ھ (۱۸۰۸ء) کے بعد لکھی گئی تھی[1]

اس اقتباس سے یہ کس طرح مستنبط نہیں ہوتا کہ مولانا عرشی رانی کیتکی کی کہانی کو حسین علی خاں کی فرمائش پر لکھی بتاتے ہیں۔ اس کے علاوہ دلوی صاحب نے ۸؍ جمادی الآخرہ ۱۲۲۳ھ بروز چہار شنبہ کی عبارت کا حوالہ دیا ہے جب کہ مولانا عرشی نے سہ شنبہ ۷؍ جمادی الآخرہ لکھا ہے اور یہی درست ہے۔ خدا جانے دلوی صاحب کے پیش نظر سلکِ گوہر کا کون سا نسخہ ہے۔ جہاں تک ۱۸۰۸ء کا تعلق ہے یہ خود دلوی صاحب کی اپنی تحقیق معلوم ہوتی ہے ورنہ عرشی صاحب نے تو ۱۸۰۸ء کے بعد کی بات کہی ہے۔ دلوی صاحب نے مددگار کتابوں کے تحت نثری داستانیں کا نام بھی لکھا ہے۔ اگر انھوں نے نثری داستانیں کا مطالعہ کیا ہوتا تو مندرجہ بالا مبہم بیان نہ دیتے۔ ڈاکٹر جین نے مولانا عرشی کے نظریئے سے مفصل بحث کی ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ روزنامچے میں وارد جملہ ادھورا ہے جب کہ رانی کیتکی میں یہ جملہ مکمل ہے، اس لئے روزنامچے کی تحریر بعد کی ہے۔ دلوی صاحب کو غالباً ڈاکٹر جین کی دلیل پسند نہیں آئی۔

ص ۱۰۰-۱۰۱ پر دلوی صاحب نے فورٹ ولیم کالج کی نثری تصانیف پر رائے کا اظہار کیا ہے۔ انھیں اس دور کی کتابوں میں "گہری ادبیت" نہیں ملتی

---

[1] سلکِ گوہر مقدمہ ص ۷، مرتبہ: امتیاز علی خاں عرشی

نیز وہ اس دور کی کتابوں میں "بھرپور ادبیت" کی تلاش کو تو ایک بڑی بھول سمجھتے ہیں، یہ ڈاکٹر صاحب کی نجی رائے ہے۔ "گہری اور بھرپور ادبیت" سے ان کی مراد کیا ہے یہ وہ خود بہتر سمجھتے ہیں۔ ان کی تنقیدی آرا کا جائزہ لینا فی الوقت مقصود بھی نہیں تاہم اپنی طرف سے کوئی حکم لگانے سے پہلے اگر وہ اس دور کی داستانوں پر دوسرے ناقدین کی آرا کو بھی ایک نظر دیکھ لیتے تو بہتر ہوتا۔

ص ۱۲ کے وسط سے انھوں نے انشا کے حالات لکھنے شروع کئے ہیں اور اس ضمن میں انھوں نے کچھ تلاش و تحقیق سے کام نہیں لیا۔ انشا کا پورا نام سید انشا اللہ خاں لکھا ہے اور ان کے والد کا میر ماشاء اللہ۔ انشا نہ پٹھان تھے نہ ترک یا مغل۔ "خان" ان کے نام کا جزو نہیں ہو سکتا۔ خود ان کے والد کے نام کے ساتھ بھی انھوں نے نہیں لکھا۔ یہ خطاب ہوگا جو آج تک معلوم نہ ہو سکا کہ کس نے دیا تھا اور کس کو یعنی ان کو یا ان کے والد کو؟ اس لئے نام انشا اللہ ہی کافی تھا اور اگر خان لکھنا تھا تو دونوں باپ بیٹے کے نام کے ساتھ لکھتے۔ ماشاء اللہ کی پہلی بیوی کا نام عجیب النسا بیگم لکھا ہے اور انھیں نواب بنگالہ کی بیٹی بتایا ہے۔ یہ دونوں اطلاعیں ادعوری بھی ہیں اور غلط بھی۔ عجیب النسا بیگم کس نواب بنگال کی بیٹی تھیں، یہ کسی کو معلوم نہیں۔ یہ اطلاعات دیباچۂ دیوانِ بدر سے ماخوذ ہیں جنھیں قاضی عبدالودود نے پہلے پہل معاصر حصہ ۲ میں شائع کیا تھا اور وہاں سے دوسرے لوگ نقل کرتے رہے ہیں۔ ڈاکٹر دلوی نے انھیں اسلم پرویز کی کتاب سے لیا ہے۔ اصل ماخذ کو نہ دیکھنے سے غلط فہمیاں پھیلتی ہیں مجھے یاد ہے کہ قاضی عبدالودود صاحب نے معاصر میں تمام حالات نقل کرنے کے بعد بہت سے شکوک و شبہات کا اظہار کیا تھا۔ ان کے ناقلوں نے دریافت کا سہرا اپنے سر باندھنا چاہا چنانچہ ان شکوک کو نظر انداز کر دیا۔ نتیجے میں غلط فہمیاں

چلتی رہیں۔ جتنے منہ اتنی ہی باتیں مثل مشہور ہے۔ اگر ہر شخص ایک لفظ کی میم بھی روا رکھے تو کچھ مدت کے بعد اصل کی صورت پہچاننا بھی ناممکن ہو جائے گا۔ یہاں انشا کی پیدائش سے متعلق مجموعۂ نغز کا یہ اقتباس نقل کیا ہے:

"در ایامِ حکومت سراج الدولہ وغیرہ حکام بنگالہ زنجیرِ فیل (کذا) بہ فیل خانۂ میر مشارٌ الیہ (ماشاء اللہ خاں) بود، تولد میر انشاء اللہ خاں سلمہ الرحمان درہمان آوان بمرشد آباد اتفاق افتادہ۔"

یہ عبارت بھی دلوی صاحب نے کسی ثانوی ماخذ سے نقل کی ہے "زنجیر فیل" کی بجائے "ہثردہ زنجیر فیل" نیز زنجیر فیل مرکب اضافی نہیں ہے بلکہ یہاں زنجیر بمعنی عدد آیا ہے۔ یعنی ماشاء اللہ خاں کے ہاتھی خانے میں اٹھارہ عدد ہاتھی تھے۔ لیکن معلوم ہوتا ہے ہثردہ کے قلم انداز ہو جانے سے دلوی صاحب کو تسامح ہوا لہٰذا انھوں نے اس عبارت کے معنی قاسم کے مافی الضمیر کے برعکس نکالے۔ دلوی صاحب کا ترجمہ یہ ہے:

"سراج الدولہ جیسے فرماں روایانِ بنگال (کذا) کے عہدِ حکومت میں ہاتھی کی رکھوالی میر مذکور یعنی ماشاء اللہ خاں کے فیل خانے کے ذمے تھی۔ میر انشاء اللہ خاں کی پیدائش ان ہی دنوں مرشد آباد میں ہوئی۔" (مقدمہ ص ۱۲۔۱۴)

اس ترجمے میں کئی خامیاں ہیں "سراج الدولہ جیسے فرمانروایان" کے کوئی معنی نہیں۔ "ہاتھی کی رکھوالی...... ذمے تھی" بھی مہمل ہے۔ قاسم کی عبارت بے شمار لوگوں نے نقل کی ہے اور اس کا ترجمہ بھی کیا ہے اور سب نے یہی لکھا ہے قاسم کو میر ماشاء اللہ کی امارت کا ذکر مقصود تھا۔ دلوی صاحب کے ترجمے سے مستنبط ہوتا ہے کہ ماشاء اللہ محض چوکیدار تھے۔ زیادہ سے زیادہ فیل خانے کے

وارد ہوں گے۔حالانکہ قاسم کا دعا یہ ہے کہ سراج الدولہ وغیرہ کے عہدِ حکومت میں میر ماشاء اللہ خاں کی امارت، کا یہ عالم تھا کہ ان کے فیل خانے میں ۱۸ ہاتھی موجود تھے دلوی صاحب نے نادانستہ انھیں ایک ہاتھی کی رکھوالی پر مامور کر دیا ہے۔ اس کے بعد انشا اور ان کے والد کے فیض آباد آنے کا ذکر ہے۔ اس وقت انشا کی عمر لگ بھگ ۶ برس تھی۔ یہ تحقیق بھی غلط ہے نیز اس امر کا بھی کوئی ثبوت نہیں کہ انشا نے فیض آباد پہنچ کر دربار کے سائے میں اردو، ہندی، عربی، فارسی اور مراٹھی زبانیں سیکھیں: ہماری نظر سے کسی تذکرے یا کتاب میں، یہ نہیں گزرا کہ انشا نے فیض آباد پہنچ کر مراٹھی زبان سیکھی۔ مراٹھی کے جو دو چار لفظ انشا جانتے تھے وہ انھوں نے بنگال ہی میں سیکھے ہوں گے کیونکہ اس زمانے میں مراٹھے بنگال پر اکثر حملے کرتے رہتے تھے۔ خود نظامت مرشد آباد کے بانی علی وردی خاں نے آخر عمر میں مراٹھوں کو چوتھ دینا مان لیا تھا اور بنگال میں مراٹھوں کا خاصا عمل دخل تھا۔ نیز یہ اطلاع بھی غلط ہے کہ شجاع الدولہ کے انتقال کے بعد انشا نجف خاں کے لشکر میں ہو گئے اور مرزا نجف خاں ہی کے ساتھ دہلی آئے۔" (ص ۱۴) شجاع الدولہ کے انتقال کے ۶ سال بعد تک انشا آصف الدولہ کے دربار میں تھے اس کے بعد ان کے والد چونکہ آصف الدولہ سے رنجیدہ ہو کر وہاں سے دہلی روانہ ہو گئے اس لئے انشا بھی ان کے ساتھ دہلی آئے اور دہلی آنے کے بعد مرزا نجف خاں سے وابستہ ہوئے۔

ص ۱۶ پر لکھا ہے: "انشا کے والد...... نے تو فرخ آباد کی راہ لی مگر انشا لکھنؤ آئے۔ (۱۷۹۷ء)"

یہ اطلاع بھی غلط ہے۔ انشا لکھنؤ کے بجائے روہیل کھنڈ اور راجپوتانہ کی طرف نکل گئے۔ وہ لکھنؤ ۱۷۹۷ء میں نہیں بلکہ ۱۲۰۲ھ تقریباً (۱۷۸۸ء) میں لکھنؤ پہنچے۔ اسی صفحے پر مرزا سلیمان شکوہ کا نام دوبار آیا ہے لیکن دونوں بار یہ صرف مرزا شکوہ چھپا ہے نیز اسی صفحے پر بہم پہنچائی گئی۔

اطلاع: "یہاں انشا اور رنگین سے بڑا یارانہ ہوا" نئی ہے۔ دلوی صاحب نے

بنا ماخذ نہیں لکھا۔ اگر وہ اسلم پرویز کی کتاب ہی بالاستیعاب پڑھتے تو انھیں دلی

ا انشا اور رنگین کی ملاقات کا علم ہو جاتا۔

کہا گیا ہے کہ "سعادت علی خاں کی دوستی کا زمانہ انشا کی زندگی کا سب سے اہم زمانہ ہے...... نثر یا گدیہ میں انشا کی سب سے مشہور دو کتابیں رانی کیتکی کی کہانی اور دریائے لطافت لکھے جانے کا زمانہ بھی یہی ہے:" (مقدمہ ص ۱۶)

دریائے لطافت تو خیر نواب سعادت علی خاں کی ایما پر لکھی گئی لیکن رانی کیتکی کی کہانی اس زمانے میں کیونکر لکھی گئی؟ دلوی صاحب نے اس ضمن میں کوئی ثبوت پیش نہیں کیا۔ عرشی صاحب کے قیاس کو وہ خود مشکوک ٹھہرا چکے ہیں اگر دوسرے محققوں کی تقلید میں ان کا یہ نظریہ بھی مان لیا جائے کہ رانی کیتکی کی کہانی ۱۸۰۳ء میں لکھی گئی تو یہ زمانہ انشا کی سعادت علی خاں سے دوستی سے پہلے کا ہے نواب سے انشا کی دوستی ۱۲۱۸ھ یعنی ۱۸۰۷-۱۸۰۵ء کے بعد ہی ہوئی۔ اسی کے ساتھ دلوی صاحب نے مولانا محمد حسین آزاد اور سعادت خاں ناصر کے بیانات و لطائف نقل کئے ہیں۔ دلوی صاحب کے سامنے اسلم پرویز صاحب کی کتاب تو تھی ہی جو آزاد کے مقابلے میں جدید تر ہے۔ انشا کے آخری زمانے سے متعلق رنگین سے منسوب بیان کو اسلم صاحب نے بھی تسلیم نہیں کیا۔ دلوی صاحب کے اسلم پرویز پر مولانا آزاد کو ترجیح دینے کا سبب نہیں بتایا۔ رہا سعادت خاں ناصر کا جینہ لطیفہ تو اس ضمن میں عرض یہ ہے کہ ناصر لطیفہ بازی اور افسانہ طرازی میں مولانا آزاد کا پیشرو ہے۔ اور انتہائی دروغ باف اور غیر معتبر شخص ہے۔ اس ضمن میں قاضی عبدالودود صاحب نے بھی اپنے ایک مضمون "انشا اور مصحفی" میں کچھ اشارے کئے ہیں۔ دلوی صاحب کو تمام دستیاب مواد کو ایک نظر دیکھنے کی زحمت گوارا کرنی تھی مولانا آزاد نے انشا کے آخری زمانے کی ایک انتہائی دل گداز اور [illegible] تصویر [illegible] کی ہے جسے بیشتر محققین غلط ٹھہرا چکے ہیں۔ خود اس ضمن میں [illegible]

صاحب کا قول ہے:

"گو تاریخی اعتبار سے یہ واقعہ صحیح نہیں پھر بھی اس سے انشا کے آخری زمانے پر روشنی ضرور پڑتی ہے" (مقدمہ ص ۲۰)

یہ استدلال مستحسن نہیں۔ یہ بالکل ایسا ہی بیان ہے جیسے تاج محل کی تعمیر کو ہندو عہد سے متعلق کرنے والے مورخ کے بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا جائے کہ گو تاریخی اعتبار سے یہ تحقیق بے بنیاد ہے تاہم اس سے تاج محل کی تعمیر پر روشنی ضرور پڑتی ہے۔

دلوی صاحب نے تفصیل کل کا صیغہ کثرت سے استعمال کیا ہے "سب سے اہم" "سب سے بڑا" اور "سب سے معتبر" قسم کی تراکیب ان کے سارے مقدمے میں بکھری پڑی ہیں۔ انشا کی تاریخ وفات کے سلسلے میں بھی سب سے معتبر نشاط کی تاریخ کو قرار دیتے ہوئے اسے عیسوی سنہ ۱۸۱۸ء سے متعلق کر دیا ہے۔ ۱۲۳۳ھ ۱۸۱۷ - ۱۸۱۸ء ہر دو عیسوی سنین میں پڑتا ہے۔ انشا کا انتقال ۱۲۳۳ھ میں ہوتے ہوئے بھی عیسوی اعتبار سے ۱۸۱۷ء ہے۔ ان کا انتقال قتیل سے قبل ہو گیا تھا۔ قتیل کے انتقال کی قطعی تاریخ معلوم ہے اس لئے انشا کی تاریخ وفات کے تعین میں کسی غلط فہمی کا امکان نہیں رہتا۔

ص ۲۲ پر انشا کی زبان دانی پر اظہار خیال کرتے ہوئے دلوی صاحب فرماتے ہیں:

"وہ ہندوستانی اور غیر ہندوستانی بہت سی زبانوں کے ماہر تھے اور ہر زبان میں انھوں نے اپنی یادگار چھوڑی ہے۔ اردو ہندی، پنجابی، پوربی، کشمیری، فارسی اور ترکی میں انھیں خاص مہارت حاصل تھی"

یہ بیان دلوی صاحب کا اپنا معلوم نہیں ہوتا۔ کچھ اسی قسم کا بیان آب حیات میں ملتا ہے وہاں سے اسلم پرویز صاحب کی کتاب میں آیا اور دلوی صاحب نے اس پر "مہارت خاص" کا اضافہ فرمایا۔ مجھے شک ہے کہ دلوی صاحب زیادہ نہیں

نشا کی چھوڑی ہوئی یادگار سے صرف تین زبانوں پنجابی، پوربی اور کشمیری کے پانچ پانچ شعر ہی پیش کر سکیں گے۔

انشا اور معاصرین میں ادبی معرکوں پر بھی ڈاکٹر دلوی نے اظہار خیال فرمایا ہے۔ منجملہ اور لوگوں کے ان کا فرمان ہے کہ :

"انشا اور مرزا جان طپش کے معرکے کافی مشہور ہوئے۔" (مقدمہ ص۲۶)

دلوی صاحب سے گزارش ہے کہ آئندہ ایڈیشن میں انشا سے دل چسپی رکھنے والوں کی معلومات کے لئے اس مشہور معرکے کی تفصیل کا اضافہ کر دیں۔

سوانحی خاکے کے بعد دلوی صاحب نے انشا کی دیگر نثری تصانیف پر بھی مجملاً اظہار خیال کیا ہے جس کی شاید ضرورت نہیں تھی۔ اس سے پہلے وہ انشا کو "بلند درجے کے کہانی کار" کہہ چکے تھے اس لئے مناسب ہوتا کہ وہ اپنی تمامتر توجہ اس کہانی کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالنے پر مرکوز کرتے۔ سب سے پہلے انھوں نے دریائے لطافت پر عموماً اور زبان کی قواعد نویسی پر خصوصاً تبصرہ کیا ہے۔ ڈاکٹر دلوی اپنی ایک لسانیاتی تالیف کو انشا کے نام معنون کر چکے ہیں اور دریائے لطافت کو "جدید لسانیات کی رو سے اردو کا کلاسیک" مانتے ہیں لیکن یہاں انھوں نے دریائے لطافت کو ۱۲۲۳ھ (۱۸۰۸ء) کی تصنیف بتایا ہے اور یہ غلط ہے۔ دریائے لطافت ۱۲۲۲ھ (۱۸۰۷ء) میں مکمل ہوئی۔ یہاں معلوم ہوتا ہے دلوی صاحب نے غلط ماخذ کا انتخاب کیا۔

۲۔ لطائف السعادت کے بارے میں لکھا ہے :

دریائے لطافت کی تالیف کے زمانے میں انشا نواب سعادت علی خاں کے لطیفے جمع کر رہے تھے : یہ لطیفے بعد میں "لطائف السعادت کے نام سے کتابی صورت میں مکمل ہوئے۔" (ص ۲۸)

"بعد میں" سے دلوی صاحب کی کیا مراد ہے ؟ کیا دریائے لطافت تصنیف کے بعد، اطلاعاً عرض ہے کہ دریائے لطافت ہی میں جس میں ...

لطائف کا ذکر آیا ہے۔ اس نام کی اطلاع بھی موجود ہے جس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ یہ لطیفے دوران تصنیف دریائے لطافت کتابی صورت میں مکمل ہو چکے تھے۔

۳۔ سلک گوہر۔ اس کہانی کو ڈاکٹر دلوی نے خود نہیں پڑھا اور اس کے متعلق رائے بھی ان کی اپنی نہیں ہے بلکہ انھوں نے مولانا عرشی کا ایک اقتباس نقل کر دیا ہے۔

۴۔ تذکرہ روزنامچہ کے باب میں بھی جو ۶ سطریں انھوں نے لکھی ہیں انکی ضرورت نہ تھی۔ البتہ یہ جملہ چونکا دینے والا ہے:

"تذکرہ روزنامچہ ان دنوں ڈاکٹر سید نعیم الدین۔۔۔۔۔ کے زیر مطالعہ ہے جسے ڈاکٹر موصوف ایڈٹ کر کے شائع کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں۔"

معلوم نہیں "ان دنوں" کی معلومات کتنی پرانی ہیں۔ کم و بیش گزشتہ ۱۴ برس سے تو ہم یہ سنتے آ رہے ہیں کہ یہ ۴۴ صفحے ڈاکٹر موصوف کے زیر مطالعہ ہیں۔ بلکہ ادھر کئی سال سے تو یہ افواہ ہے کہ وہ اس کا ترجمہ کر چکے ہیں اور غالباً تین برس پہلے جب کل ہند اردو اساتذۂ جامعات ہند کی کانفرنس کے موقع پر نعیم صاحب نے استفسار کرنے پر ڈاکٹر گیان چند جین صاحب کو بتایا تھا کہ انھوں نے یہ ترجمہ اردو ادب علی گڑھ (حال دہلی) کو چھپنے کے لئے بھیج دیا ہے۔ دلوی صاحب کو ۱۹۷۴ء میں اشاعت سے پہلے اپنی اطلاعات کی تصدیق نعیم صاحب سے کر لینی چاہیئے تھی۔ سب کے بعد رانی کیتکی کی کہانی کا نمبر آتا ہے۔ مرتب سے توقع کی جا سکتی ہے کہ چونکہ وہ سب کے بعد اسے مرتب کر رہے تھے اس لئے اب تک کے معلوم نسخوں کے علاوہ کچھ اور قلمی نسخے بھی فراہم کریں گے اور اگر یہ ممکن نہیں تو کم از کم جن نسخوں کا ذکر ملتا ہے انھیں کو سامنے رکھیں گے لیکن ڈاکٹر دلوی نے غالباً تمام موجودہ مطبوعہ نسخوں سے بھی استفادہ نہیں فرمایا۔ فہرست میں پنڈت شیام سندر داس کے مرتبہ نسخے کا اضافہ انھوں نے فرمایا ہے۔ برج رتن داس کا نام بھی انھوں نے لیا ہے۔ برج رتن داس کا مرتبہ نسخہ نسبتاً بہتر ہے۔ ترتیب متن میں

اس سے استفادہ کرنا بھی ضروری تھا۔ فی الوقت متنی کمیوں اور کوتاہیوں کی نشاندہی کرنے کا مطلب پوری کہانی کو ازسرنو مرتب کرنے کے مترادف ہوگا۔ جو سردست ناممکن ہے۔ البتہ کہیں کہیں اشارے کر دیے جائیں گے لیکن اس سے پہلے رانی کیتکی پر ڈاکٹر دہوی صاحب کی تنقید کے متعلق چند جملے اور۔

یہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے کہ مرتب سے کہانی کا تنقیدی جائزے اور اس کا مقام و مرتبہ متعین کرنے کی توقع تھی لیکن دہوی صاحب نے اس پر کوئی خاص توجہ نہیں فرمائی۔ انھوں نے محض کہانی کا اختصار پیش کرنے پر اکتفا کیا۔ خلاصے کے علاوہ انھوں نے انشا کے اس دعوے کو بھی پرکھنے کی کوشش کی ہے جو انشا نے عربی فارسی الفاظ سے پرہیز کے سلسلے میں کیا ہے۔ دہوی صاحب کا تجزیہ ملاحظہ ہو:

> "یائے نسبتی: کہانی کے شروع میں انشا نے اس بھاکھا کو جس میں وہ کہانی لکھنے والے تھے، ہندوی کہا ہے ...... لفظ ہندی اس زبان کا وہ نام ہے جسے اولاً مسلمانوں نے دیا (کذا)۔ اس کی اصل عربی ہے۔ یہی نہیں بلکہ لفظیہ 'ی' یا یائے نسبتی ہندوستانی زبان کو عربی کی دین ہے" (ص ۴۲)

قدیم الایام سے عربوں اور ہندیوں کے میل جول اور لین دین سے انکار نہیں۔ تاہم ہمیں فیصلے صادر کرنے سے پہلے ان پر اچھی طرح غور کرنا چاہیئے۔ تت سم اور تدبھو الفاظ کا ذکر آج کل کا فیشن ہے۔ آج سب عالم و عامی خصوصاً اہلِ اردو سہل انگاری کا شکار ہیں۔ اگر کوئی ماہرِ علم اللسان اردو کا سلسلۂ نسب پالی سے ملا دیتا ہے تو ہم چونکہ پالی سے واقف نہیں، ہمیں عافیت اسی میں دکھائی دیتی ہے کہ پالی کا براہ راست علم حاصل کرنے کی بجائے ہم مدعی کے دعوے پر آمنّا و صدقنا کہہ دیں۔ یا اگر کوئی پنجابی کو اردو کی ماں کہہ دیتا ہے اور چونکہ پنجابی کے بارے میں ہمارا علم کہی سنی سنائی باتوں سے زیادہ نہیں اب یا تو ہم پنجابی کو اردو کی ماں مان لیں یا عدم علمی کے سبب کٹھ حجتی پر اتر آئیں۔ ہمیں توفیق نہیں کہ

ہم مدعی کے دعوے کو پرکھنے کے لئے اپنے علم و معلومات میں اضافہ کریں، اور خالص علمی بنیادوں پر اس کی تردید یا توثیق کریں۔ اگر کوئی سنسکریت ناآشنا شخص کہہ دے کہ سنسکرت میں یائے نسبتی نہیں ہے، ہم خود سنسکرت سے آگاہ نہیں لہٰذا ہماری ڈولتی کشتی کو مدعی کے مرتبے کا سہارا مل جاتا ہے اور ہم اپنی ذہنی اور علمی صلاحیتوں کو بالائے طاق رکھ کر کسی قد آور شخصیت کے کندھوں پر سوار ہو کر بھنور سے پار اتر جاتے ہیں۔ اگر مولانا سید سلیمان ندوی یہ فرمادیں کہ عرب ہندوستان کی ہر زبان کو ہندی یا ہندیہ کہتے تھے تو اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ ہم یہ سمجھ لیں کہ سنسکرت میں یائے نسبتی قسم کی کوئی چیز سرے سے ہے ہی نہیں۔ مرزا قتیل نے بھی ایک جگہ یائے فاعلی اور نسبتی کے فقدان کی بات کہی ہے لیکن ہمارا خیال ہے کہ قتیل کتری ہونے کے باوجود سنسکرت اور ہندی دونوں سے بیگانہ تھا۔ راقم الحروف خود بھی سنسکرت سے واقف نہیں لیکن ہندی میں سنسکرت الاصل کئی الفاظ اپنی تت سم شکل میں ملتے ہیں۔ ان پر غور کیا جائے تو دلچسپ نتیجہ نکلے گا۔ مثلاً بھارتیہ: جس کا تعلق بھارت سے ہو۔ رنگ منچیہ: جس کا تعلق رنگ منچ یا اسٹیج سے ہو۔ جاتیہ: جس کا تعلق جات سے ہو۔ یہ "یہ" کا لاحقہ دراصل یائے نسبتی ہی ہے لیکن سنسکرت جس چونکہ ہر حرف متحرک الآخر ہوتا ہے اس لئے اردو میں ہم اسے یائے مختفی سے لکھتے ہیں۔ یہ تت سم صورت ہے۔ عام ہندوستانی اسے ساکن الآخر ہی بولتا ہے۔ کثرت استعمال سے آخری "ہ" گر جاتی ہے۔ اس طرح بھارتیہ سے بھارتی، جاتیہ سے جاتی ہی حاصل ہوتے ہیں اور ان میں آخری یائے نسبتی ہی ہے۔ بہر حال، ہمیں یائے نسبتی کی تحقیق و تاویل سے غرض نہیں، اصل بات انشا کے دعوے کی تھی۔

شروع میں لکھا جا چکا ہے کہ اتنے ایڈیشنوں کے باوجود رانی کیتکی کو از سر نو مرتب کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی تھی، تو اس کا مطلب یہی تھا کہ اس کے متن میں ایسی ایسی غلطیاں راہ پا گئی ہیں کہ اس جدید اور ترقی یافتہ دور

بھی لوگ گمرہی میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ اگر عرب ہندوستان کی ہر زبان کو ہندی کہتے تھے تو کیا ضرور ہے کہ اہل ہند بھی ایسا ہی کرتے ہوں۔ لوگوں نے امیر خسرو تک کے کلام میں تعریف کرکے ہندوی کو ہندی بنا دیا۔ انشا کے عہد تک اردو کو ہندوی کہنے میں تامل نہیں کیا جاتا تھا۔ اردو کے مختلف ناموں مثلاً ریختہ، اردو کی زبان، اردوئے معلی وغیرہ سب لفظ باہر کی بول کے تھے۔ انشا ایک ایسی زبان کا ذکر کر رہے ہیں جس میں باہر کی بولی کی پٹ نہ ملے۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں انشا بنیادی طور سے اردو کے ادیب تھے اور ان کا مقصد اردو ہی میں کہانی لکھنا تھا۔ لفظ اردو یا ریختہ کو اس کہانی میں استعمال کرنے ان کے لئے ممکن نہ تھا اس لئے انھوں نے ایک دوسرا دیسی لفظ استعمال کر لیا۔ ہندوی کو ہندی کر دینے سے یہ غلط فہمی بھی پیدا ہوئی کہ انشا نے یہ کہانی ہندی میں لکھی چنانچہ دلوی صاحب کی یہ دلیل بے معنی ہے کہ " وہ اس کے لئے بھاکھا یا کھڑی بولی" کا لفظ استعمال کر سکتے تھے۔ انشا کو کھڑی اور بڑی سے کوئی غرض ہی نہ تھی انھیں اردو اور صرف اردو سے مطلب تھا۔ بھلا ہندی میں کہانی لکھنا اور عربی فارسی الفاظ سے دامن بچا لینا کیا مشکل تھا۔ دلوی صاحب اگر نثری داستانیں کا متعلقہ حصہ ہی غور سے پڑھتے تو انھیں عرب ایران کے حوالے دینے کی ضرورت پیش نہ آتی یہاں یہ ذکر بھی نامناسب نہ ہوگا کہ انشا کی اس کہانی کو جتنے مرتب ملے، ناموزوں ملے۔ چنانچہ انھوں نے ایک نثری جملے کی ہیئت کذائی کرکے اسے شعر بنا دیا حالاں کہ کہانی کے سر آغاز یہ جملہ:

یہ وہ کہانی ہے جس میں ہندی چھٹ
کسی اور بولی کا میل ہے نہ پٹ

صحیح کر دہائی دیتا معلوم ہوتا ہے کہ میں مصنف کی نہیں کسی مہربان مرتب قلم کا مرہون منت ہوں۔ یہ آغاز داستان کے اس جملے کا دوسرا روپ ہے ایک دن بیٹھے بیٹھے یہ بات اپنے دھیان میں چڑھی کوئی کہانی ایسی کہیے جس میں

ہندوی چھٹ اور کسی بولی کی پٹ نہ ملے۔" (ص ۷۰۔۱۷) ہے یوں کہ جب پہلے
پہل کسی پنڈت نے یہ کہانی طبع کروائی ہوگی تو تفریح کے لئے سرعنوان لکھ دیا کہ
"یہ وہ کہانی ہے جس میں ہندوی چھٹ کسی اور بولی کی پٹ نہیں ہے۔" بعد کے
مرتبین نے الفاظ میں ترمیم و اضافہ کیا "اور" میل ہے نہ پٹ" بنا دیا کسی تک بند
نے جملے کو تکانت (مقفی) کر کے دو سطروں میں لکھ دیا، چلئے شعر مکمل۔ اردو والوں کی
بدقسمتی کہ اس کے علما نے بھی اشاعت کے وقت اس پر غور نہیں فرمایا۔ اور اسے
مصنف کی تخلیق سمجھ کر کہانی میں شامل کر لیا۔ حالانکہ اس کا انداز صاف بتاتا ہے
کہ یہ بعد کے کسی تیسرے شخص کا کارنامہ ہے۔ انشاؔ نے خود کہانی میں اس امر کی تصریح
کر دی ہے انھیں سرعنوان لکھنے کی کیا ضرورت تھی۔ اسپرینگر کو رانی کیتکی کا جو
مخطوط موتی محل لائبریری لکھنؤ میں دستیاب ہوا تھا اور جس کی نقل اور انگریزی
ترجمہ بعد میں ایشیاٹک سوسائٹی کے جرنلوں بابت ۱۸۵۲ء اور ۱۸۵۵ء میں
شائع ہوا اس کے شروع میں یہ شعر نما فقرہ نہیں ملتا۔ خود مولوی عبدالحق صاحب
نے اسے پہلی مرتبہ اپریل ۱۹۲۶ء کے رسالہ اردو کے ص ۲۶۷۔۲۹۸ پر چھاپا تو وہاں
بھی یہ فقرہ نہیں ہے۔ نیز یہ بھی کہ رسالہ اردو اور بنگال کے جرنل بابت ۱۸۵۲ء میں
ص ۵ پر انشاؔ کے دعوے میں ہندی کی بجائے " ہندوی" کا لفظ موجود ہے۔ "ہندی"
بعد کے مرتبین کی تعریف ہے یا تصرف۔ اس کو بنیاد بنا کر انشاؔ کے دعوے سے
بحث کرنا مناسب نہیں اور ہندوی پر غالباً دوی صاحب کو بھی اعتراض نہ
ہوگا کہ یہ خالص دیسی لفظ ہے جسے عرب کے نہیں ہند کے مسلمانوں نے اپنی
ضرورت کے لئے ایجاد کیا تھا۔

(۳) تبلہ: " انشاؔ کا مستعملہ تبلہ، دراصل عربی "طبلہ" ہے۔ انشاؔ نے
اس عربی لفظ "طبلہ" کو "تبلہ" لکھ کر اسے صوتی اعتبار سے اردوانے
کی کوشش کی ہے۔ تاہم اس لفظ کے عربی ہونے میں (کذا) کوئی
فرق نہیں آتا۔" (ص ۴۴)

میں عربی سے نابلد ہوں لیکن مجھے شک ہے کہ انشانے جس لفظ کو استعمال کیا ہے وہ عربی ہے۔ اہل عرب تو اب تک اس ساز سے واقف نہیں۔ عربی میں لفظ طبل ڈھول کے معنی میں ہے لیکن طبلہ؟ عربی میں "ہ" تانیث کی علامت ہے تصغیر کی نہیں۔ فارسی میں طبلۂ عطار کی ترکیب عام ہے۔ انشانے ایک دیسی ساز کے لئے خالص دیسی لفظ اور املا استعمال کیا ہے۔ اگر لوگ تبلہ کو طبلہ لکھتے رہے ہیں یا لکھتے ہیں تو غلط ہے۔ اس کا الزام انشا پر وارد نہیں ہوتا۔

(۴) "لال ٹین"۔ اس لفظ کی تاویل و تحقیق میں برج رتن داس نے "انشا ان کا کاویہ تتھا رانی کیتکی کی کہانی" میں خاصی بحث کی ہے۔ دلوی صاحب اس کتاب کے نام سے واقف ہیں۔ ان کے یہاں موجود بھی ہوگی، اسے دیکھ لیں۔ ذاتی طور پر میں یہ سمجھتا ہوں کہ "لینٹرن" جسے اردو والوں نے لال ٹین بنا لیا ہے، کا استعمال انشا کے زمانے میں اتنا عام نہیں تھا کہ ہر آدمی کی زبان پر اسکی محرف صورت آجائے۔ شروع شروع میں غیر زبانوں کے الفاظ اصل حالت پر قائم رہتے ہیں۔ زبان کا جز بننے میں انھیں بڑا وقت لگتا ہے چنانچہ انشانے اسی قبیل کا ایک اور لفظ "ایکٹرسٹی" (Electricity) رانی کیتکی کی تصنیف کے بہت بعد کے زمانے میں استعمال کیا ہے۔ ع اک ایکٹرسٹی ایسی ہی بنائی ہے کہ بس

(۵) گل چھڑی کو "گل چھڑی" پڑھنا اور پھر اسے گل اور چھڑی کا مرکب بتانا، پھر فی زمانہ پھل جھڑی کے استعمال کو فصیح بنانے کی کوئی تک نہیں۔ یہ لفظ فارسی لفظ گل اور ہندی چھڑی کا مرکب ہرگز نہیں ہے اور نہ ہی اس کے وہ معنی ہیں جو پھلجھڑی کے ہیں۔ پھل جھڑی آتش بازی کی ایک قسم ہے لیکن انشانے ایک خاص عضو جسمانی کے لئے ایک نیا لفظ تراشا ہے۔ یہ جس مصرعے میں استعمال ہوا ہے وہ کہانی کے آخر میں ہے۔ ع موگرا سا ہو کوئی کھولے جو نیری گلچھڑی۔

موگرا صرف پھول کا نام ہی نہیں ہے بلکہ موسل کو بھی کہتے ہیں۔ انشانے یہاں بد ذوقی رعایتیں روا رکھی ہیں۔ گل گلا، نرم، پلپلا اور ہیجڑا بجائے معنی میں

ہندی الاصل ہے۔ انشا کے مرکب میں یہی لفظ استعمال ہوا ہے۔ دلوی صاحب کا مجوزہ فصیح تر لفظ پھلجھڑی آتش بازی کے اس بیان میں دیکھا جا سکتا ہے جس میں انشا نے اودے بھان کی شادی کا سماں باندھا ہے۔ دلوی صاحب اس لفظ کی معنویت پر مکرر غور فرمائیں۔

اس بحث سے کوئی یہ نہ سمجھے کہ میں انشا کی وکالت کر رہا ہوں یا انھوں نے باہر کی بولی کا کوئی لفظ استعمال ہی نہیں کیا۔ انشا نے سہواً کئی بدیسی لفظ استعمال کئے ہیں لیکن ان کی فہرست پیش کرنا مقصود نہیں جب راقم کا تحقیقی مقالہ منظر عام پر آئے گا تو الفاظ کی وہ فہرست مشتہر ہو جائے گی۔

رانی کیتکی کا بیتال پچیسی سے موازنہ کرتے ہوئے دلوی صاحب نے ایک جگہ لکھا ہے:

"صوتی اعتبار سے انشا کی کہانی میں پچھلے اور اگلے واول (Vowels) ہمیشہ لمبے ہو گئے ہیں مثلاً اوس /U:s/ بجائے اُس /Us/، اون /U:n/ بجائے اُن /Un/ ..../ اوٹھ /U:ṭh/ بجائے اُٹھ، ایدھر /i:dhr/ بجائے اِدھر /idhr/۔"

نثری تحریر سے یہ اندازہ لگانا کہ انشا اٹھ کو اوٹھ کہتے ہیں، درست نہیں انشا کے یہاں کسی ایک مصرعے میں کوئی (Long Vowel) بندھا نہیں ملے گا حقیقت یہ ہے کہ اس زمانے میں اعراب بالحروف لکھنے کا چلن تھا۔ انشا خود اس کے خلاف ہیں۔ چنانچہ دریائے لطافت میں اس کی بحث دیکھی جا سکتی ہے انشا کہتے ہیں کہ جب اس کو اوس لکھتے ہیں تو پھر اس نے کیا قصور کیا ہے کہ اسے ایسی نہیں لکھتے۔ جو لوگ اعراب بالحروف نہیں لکھتے انشا انھیں کو حق بجانب قرار دیتے ہیں۔ غالباً دلوی صاحب کی نظر سے دریائے لطافت نہیں گذری۔

"انفیائے واول (nasalized Vowels) بغیر انفیائے واول (non nasalized vowels) بھی استعمال ہوئے ہیں

مثلاً ماں माँ /man/ کو ما मा /ma/ استعمال کیا ہے۔"

اسے اودھی کا اثر کہئے۔ انشا نے چونکہ قدیم معاشرت اور کردار پیش کئے ہیں اس لئے اس قسم کی تبدیلیاں نامناسب نہیں۔ لیکن ہکاریت (us/rina zion) کی مثالوں میں (l) کی بجائے (lh) یعنی سولواں /so.lwan/ کی بجائے (سولھواں /so. lh wan/) کی مثال غلط پیش کی گئی ہے۔ یہ لفظ اصلاً سولھواں ہی ہے۔ اسی طرح یہ کہنا بھی غلط ہے کہ "کئی لفظوں میں مصوتہ /e/ گرا کر لفظ کو مختصر کیا گیا ہے مثلاً پڑے رہیں /pare nahen/ کی بجائے پڑ رہیں /par rahen/" (ص ۵۴)

دلوی صاحب نے دونوں جملوں کے معنوی فرق پر غور نہیں فرمایا۔ پڑ رہنا اور پڑے رہنا مختلف المعنی تراکیب ہیں۔ آخر میں دلوی صاحب نے انداز بیان کے کچھ خوبصورت نمونوں اور کہانی پر اردو اسلوب کی چھاپ کا ذکر کیا ہے، جو ان سے پہلے بھی لکھا جا چکا ہے۔ دلوی صاحب نے اپنے ماخذ کا حوالہ نہیں دیا۔ رانی کیتکی کے مختلف نسخے گنوانے میں بھی انھوں نے اپنی طرف سے کچھ نہیں لکھا۔ مولوی عبدالحق کی مرتبہ کہانی میں جو نسخے دیئے ہیں انھیں کو دہرا دیا ہے، کچھ برج رتن داس کی کتاب کے مقدمے سے نقل کر دیئے ہیں۔ انھوں نے صرف عبدالحق اور بقول ان کے شیام سندر داس کے نسخے کا موازنہ کر کے پیش کر دیا ہے جتنے نسخوں کی تفصیل مقدمے میں پیش کی گئی ہے اگر وہ سب ان کے پیشِ نظر ہوتے تو ہمارا خیال ہے کہ کہانی کے متن کی بہت سی خامیاں دور ہو جاتیں۔

دلوی صاحب نے رانی کیتکی کے انگریزی ترجمے کا ذکر بھی کیا ہے لیکن ان کا ماخذ معتبر معلوم نہیں ہوتا۔ انھوں نے مترجموں کے نام غلط لکھے ہیں۔ اگر وہ رسالہ اردو بابت اپریل ۱۹۲۶ء دیکھ لیتے جس میں مولوی عبدالحق نے پہلی مرتبہ یہ کہانی شائع کی تھی تو یہ غلطی نہ ہوتی۔ بہرحال پہلے حصے کے مترجم Mr. I. Clint اور دوسرے کے Rev. S. Slater تھے جو بالترتیب لا مارٹینیر [illegible]

اور بشپ کالج کلکتہ کے سینیر پروفیسر تھے۔

مقدمے کی بات ختم ہوئی۔ ترتیب متن کے متعلق کچھ کہنے کا مطلب کہانی کو ازسرِنو مرتب کرنے کے مترادف ہے لیکن چند موٹی موٹی باتیں لکھنا ممکن ہے۔ مولوی عبدالحق نے جب اسے ۱۹۲۶ء میں اردو میں شائع کیا اور بعد میں یہ کتابی صورت میں چھپی تو اس کے عنوان میں سہوًا " داستان " کا لفظ جوڑ دیا جو انشا کے مقصد کے خلاف تھا۔ اس کا احساس مولوی صاحب کو جلدی ہی ہو گیا چنانچہ طبع دوم میں داستان کی جگہ کہانی کا لفظ رکھ دیا گیا لیکن آغاز داستان سے پہلے "بسم اللہ الرحمٰن الرحیم" کو بصورت طغرا لکھوا دیا۔ یہ خالص عربی ٹکڑا ہے جسے انشا نے کہانی میں نہیں لکھا ہوگا۔ مولوی صاحب نے بھی ہندی اردو دونوں میں یہ عبارت چھپوا کر اس کے فوراً بعد :

یہ وہ کہانی ہے جس میں ہندی چھٹ
کسی اور بولی کا میل ہے نہ پٹ

چھپوا دیا ہے۔ وہ خود اس دعوے میں مستعمل لفظ ہندی پہ معترض ہیں اس کے باوجود دعوے کی تغلیط میں اس سے پہلے بسم اللہ الرحمٰن الرحیم لکھوا دیا۔ شعر نما عبارت چونکہ کسی تیسرے شخص کی ہے اس لئے اسے یکسر خارج کر دینا چاہیئے اور اگر خدا کے نام سے شروع کرنا ضروری ہی ہو تو بسم اللہ الرحمٰن الرحیم کے نیچے خط کھچوا دینا چاہیئے اور اس کے بعد خاصا فاصلہ دے کر کہانی کا آغاز کرنا چاہیئے۔ اس کے علاوہ متن میں بہتر اور مناسب متن کو جگہ دینی چاہیئے تھی اور حواشی میں اختلاف نسخے درج کرنے تھے۔ یہ طریقہ بہت غلط رائج ہے کہ کسی ایک نسخے کو بنیاد قرار دے کر اس کے مندرجات کو خواہ وہ ناموزوں ہی کیوں نہ ہوں متن میں لکھتے جانا اور بہتر متن سے حواشی سیاہ کرتے رہنا۔ ایسی بے شمار مثالیں ہیں جن کی تفصیل کے لئے ایک دفتر چاہیئے۔ صرف ایک مثال ملاحظہ ہو۔ ص ۱۱۸ پر منجملہ اور شعروں کے دو مندرجہ ذیل ہیں۔

بھورے جی کو نہ کرا کٹھا | اک گھاس کا لاکے رکھونے پٹھا
ہریالی اسی کی دیکھ لوں میں | کچھ اور تو تجھ کو کیا کہوں میں

گھاس کے ایک پٹھے کی ہریالی دیکھنا کیا؟ یہ لفظ دراصل گٹھا ہے۔ خود مولوی عبدالحق نے رسالہ اردو بابت ۱۹۲۶ء میں ص۔ ۲۸ پر اور پہلے ایڈیشن ۱۹۳۳ء میں اسے گٹھا ہی چھاپا تھا۔ دوسرے ایڈیشن میں انھوں نے اسے پٹھا کر دیا۔ شیام سندر داس اور برج رتن داس نے بھی گٹھا ہی چھاپا ہے۔ اس قسم کی بے شمار مثالیں ہیں، جو کہانی کی ایک نئی ترتیب کی متقاضی ہیں، دیکھئے اس کی نوبت کب آئے؟

آخر میں ایک فرہنگ ترتیب دی گئی ہے جسے دلوی صاحب نے شبداولی کا نام دیا ہے (یہاں ایک بات کا خیال آگیا۔ دلوی صاحب نے مقدمے میں کئی ہندی الفاظ استعمال کئے ہیں جن میں کچھ نامانوس ہیں۔ اگر ہندی والوں کی سہولت مدِ نظر تھی تو پھر اردو میں مروج الفاظ لکھتے اور ہندی کے حصے میں ان کا ہندی ترجمہ کر دیتے۔ ہندوستانی کا مطلب ناہموار اور کھُردری زبان کے ہرگز نہیں ہیں)۔ شبداولی غالبًا اس ترتیب کا سب سے کمزور حصہ ہے اور سب سے زیادہ محتاج توجہ ہے۔ دلوی صاحب کی توجہ کے لئے ذیل میں کچھ الفاظ پیش کئے جاتے ہیں:

ص ۱۲

۲۔ اپنا بنانے والا۔ خدا، ایشور
(بنانے والا تو خدا یا ایشور ہوا
لیکن اپنا بنانے والا؟)

۳۔ مٹی کا باسن۔ انسان
(یہاں مٹی کا برتن مراد انسان
نکتا بہتر ہوتا)

داتا کے بھیجے ہوئے پیارے۔ حضرت محمد
(رسول خدا، محبوب خدا یعنی حضور
یہاں نمبر شمار ترک کر دیئے گئے ہیں
کے ۶ نمبر بھی نہ دیتے یا پھر آخر تک نمبر
شمار کو جاری رکھا جاتا۔

گنواری۔ عام بول چال کی زبان
(شیام سندر داس سے ...)

اودھی یا پوربی مرادلی ہے اور
یہی درست ہے)

ٹھوکر کھاکر   مطلب سمجھ کر
(چوٹ کھاکر)

ص ۲۷

بڑھ بولا   بڑائی کرنے والا
(ڈینگ ہانکنے والا شیخی خورا)

روپ کے پھول اگلنا۔ حسن کا بیان
کرنا، تعریف کرنا
(انشانے روپ طرح کے معنی
میں استعمال کیا ہے۔ اپنے پھول
کی پنکھڑی جیسے ہونٹوں سے
کس کس روپ کے پھول اگلتا
ہوں۔ ص۷۶)

بول چال کی دلہن۔ بول چال کی زبان
(بیان کی سجاوٹ اور رنگینی
سے مراد ہے)

مسیں بھیگنا   جوان ہونا (مردوں کا)
(موچھوں کے رونگٹے نکلنا۔
آغاز شباب کی علامت)

بولیاں ٹھولیاں نہ مارو۔   باتیں
نہ بناؤ
(طعنے نہ دو)

منہ کا ڈول - منہ بنانے کا طریقہ
چہرے کا انداز
(چہرہ، صورت یا چہرے کا انداز،
حالت)

جی اوس پر آگیا   پیار ہوگیا
(اُس پر دل آگیا یا اس سے پیار
ہوگیا)

مکھ پھاٹ ہوئے - منہ سے کہنا
(دلوی صاحب نے مکھ پات چھاپا ہے)
(منہ پھوٹ کے، گستاخ ہوکر، دریدہ
دہن ہوکر)

اکڈال   ایک ڈالی، شاخ
(یکساں، پورے کا پورا، سارے
کا سارا۔ One piece)
(کیلاش پہاڑ اکڈال چاندی کا ہے
ص ۱۰۴)

گٹکا   پان کا بیڑا، گلوری
(گولی۔ لکڑی کا چوکور ٹکڑا۔ طلسمی
گولی جسے منہ میں رکھ کر اڑنے یا
لوگوں کی نظروں سے اوجھل ہو
جانے کی مافوق الفطری قوت
آجاتی ہے)

آدھ شکتی۔   شروع کی طاقت۔

سرسوتی، علم کی دیوی
(یہ لفظ اور معنی دونوں غلط ہیں
یہ آدھ شکتی (आद्य शक्ति) ہے
ازلی قوت سرسوتی یعنی علم کی
دیوی کوئی نہیں کہتا۔ یہ جو دانستا
کی سہی غلطی ہے)

ص ۱۱۱

سٹکے پان کی گلوریاں
(پہلے گٹکا آچکا ہے)

تھلکانا آرام سے بٹھانا، خاموش کرنا
(ہلا دینا، دہلا دینا، برسا دینا)

ص ۱۱۲

مورچھل مور کا پر
(مور کے پروں کا چنور (ایک
طرح کا پنکھا) جس سے مگس رانی
کرتے ہیں)

ڈنڈوت سلام
(پرنام کا ایک طریقہ، ایک طرح
کا سلام لکھنا زیادہ مناسب تھا)

ص ۱۱۴

روکھ (رخ) گال، منہ، آرزوئیں
اور اچھائیں جو منہ سے ظاہر ہوں
(پہلے اس لفظ کا محل استعمال ملاحظہ ہو

یاں پیاس کسے بھلا کسے سوکھ
دیکھوں ہوں وہی ہرے ہرے روکھ
(روکھ بمعنی درخت، ہرے ہرے روکھ،
ہرے ہرے درخت)

دوب گھاس (جو پوجا میں
استعمال ہوتی ہے)
(بہت چھوٹی یا باریک گھاس ہوتی
ہے اسے پوجا سے کوئی تعلق نہیں)

ص ۱۱۸

ڈھڈے تازہ، شوخ رنگ کے
(شوخ یا گہرے رنگ کے۔ تازہ
غلط ہے)

ص ۱۲۰

سٹکے چیزیں
(گر، طریقے، انداز)

ص ۱۲۶

نوچی کھسوٹی مصیبت کی ماری
(لٹی پٹی)

بروگ۔ دکھ، چنتا، مصیبت، فکر
(فراق، جدائی)

آدیس اجازت، آپریشن
(اجازت، حکم درست۔ آپریشن

گوٹا زری
(کنارے)

منڈھنا — منڈن کرنا، سجانا
(پالش کرنا، چڑھانا، مڑھنا)

سماوٹ — کھپت ہونا
(سمائی ہونا، مکانیت یا گنجائش)

ہارسنگار — ایک بہت چھوٹا سفید پھول
جو ہمیشہ جھڑتا رہتا ہے۔ خوب صورت
دانتوں کی ہنسی کو اس سے تشبیہ دی
جاتی ہے۔
(ایک درخت جس کے پھولوں سے
زرد اور سنہری رنگ نکالتے ہیں)

ملونا (ملنی) — شادی کی ایک رسم۔
(ملنی اور ملونا میں کوئی نسبت نہیں
دراصل مولوی عبدالحق کے مرتبہ طبع
اول اور رسالہ اردو میں یہ لفظ ہے
ہی نہیں۔ دوسرے ایڈیشن سے اس
کا اضافہ ہوا ہے۔ دراصل یہ "پرملو ناچتے
ہوئے" تھا جسے غلطی سے "پر ملونا
ناچتے ہوئے" پڑھ لیا گیا ہے اور بعد
کے ایڈیشنوں میں یہ غلطی دہرائی جاتی
رہی ہے۔ پرملو ایک قسم کے ناچ کا
نام ہے۔ "پرملو ناچتے ہوئے" سے
عبارت مربوط ہو جاتی ہے۔ مرتبین
نے عبارت کے ربط وبے ربطی پر قطعاً
توجہ نہیں دی)

پھوڑی منتر (دی)۔ — الگ الگ کرنے یا
تبدیل کرنے کا منتر۔ بھید بھاؤ
پیدا کرنا۔
(یہ عبارت بھی غلط چھپی ہے۔ دراصل
انشا نے ایک فرضی منتر تخلیق کرنے
کی کوشش کی ہے۔ عموماً کتھاؤں میں
پنڈت لوگ "ایشور وواچ" یعنی
خدا نے کہا پڑھتے نظر آتے ہیں۔ انشا
سنسکرت سے واقف نہیں تھے۔
ہندی سے بھی ان کی واقفیت محدود
تھی۔ انھوں نے ہندی کویوں کی
کتابیں فارسی رسم خط میں پڑھی تھیں
جن میں تلفظ کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے
چنانچہ ایشور وواچ کو انھوں نے
ایسری باچا بنایا۔ عموماً دیکھا گیا ہے
کہ ٹونے ٹوٹکے یا جھاڑ پھونک کرنے
والے منہ ہی منہ میں کچھ بدبداتے ہیں
اور منتر پورا ہونے پر پھونک مارتے
یا "پھُر" بلند آواز سے ادا کرتے ہیں
اور اس عمل کو کئی بار دہراتے ہیں
انشا نے بھی "پھُر" لکھا جو رفتہ رفتہ
پھری ہو گیا۔ منتر کا منتری بن گیا

میری کو جیسے پڑھا گیا (شکتی) کا سکت
ہوا اور بھگتی کا بھگت۔ نتیجہ ظاہر ہے
عبارت اس قدر الجھ گئی ہے کہ اب
اصل عبارت کو پانا تقریباً محال ہو
گیا ہے۔ اصل عبارت کچھ اس طرح
ہے "راجا اندر نے کہہ دیا ان سب
ہرنوں پر میری سکت (شکتی) گورو
کی بھگت (بھگتی) پھرے منتر ایسری
باچا (ایشور دواچ) پڑھ کر ایک ایک
چھینٹا پانی کا دو"۔ شیام سندر داس
نے ص ۲۴ اور برج رتن داس نے
ص ۱۱۹ پر اسی قسم کی عبارت لکھی ہے
زبوی صاحب نے شیام سندر داس
کی کتاب سے زائد عبارتیں شاملِ
کتاب کر لینے کا دعویٰ کیا ہے جو
ان حالات میں مشکوک معلوم ہوتا ہے
مسٹر S. Slater نے اپنے ترجمے
میں بھی کچھ ایسا ہی نقشہ کھینچا ہے:
There upon King Indra
Said "Having recited
over These deer, the
Words of my power and
the Guru's [illegible]

the mantra 'Isre-Bacca',
Sprinkle each of them
with Water" (P. 100)

جوڑے بھوڑے۔ چہار دیواری، تہہ خانہ
(یہ جوڑے بوڑے ہونا چاہیئے جوڑا
بھوڑا بہو بیگم صاحبہ کے خزانے کا نام
تھا۔ مراد خزانہ)

اوکت بات، بیان
(یہ لفظ اصلاً یکت (युक्ति) ہے
جس کے معنی ترکیب، طریقہ کے
ہوتے ہیں)

سوہے راتے۔ (سوہا = سجا ہوا) (راتا =
لال) سجے ہوئے اور سرخ
کپڑے
(سوہے اور راتے دونوں کے معنی
سرخ ہیں۔ یہ اسی طرح کی تکرار ہے جیسے
لال گلال۔ مراد سرخ کپڑے ہیں۔ جو
شادی کے موقعے پہ پہنے جاتے ہیں
بعض نسخوں میں "سوہے جاگے" ملتا
ہے جو زیادہ مناسب ہے)

آدھر [illegible]
(نہ اوپر نہ [illegible])

ص ۱۸

کھنڈ — برباد، استعمال ہونا

(یہ لفظ کھنڈ ہے سِاڈ، بالکسر کھنڈ بالفتح نہیں ہے۔ کھنڈنا اور کھنڈانا = بکھرنا اور بکھیرنا)

پکھروٹ — سگل، سونے چاندی کا ورق جو پان اور مٹھائیوں پر لگایا جاتا ہے

(سگل غلط ہے۔ دوسرے معنے درست ہیں)

بھتولی — غالباً ٹوکری

(یہاں بھری بھتولی کو ایک ساتھ پڑھنا چاہیے معنی خوب بھری ہوئی یہ ویسے ہی ہے جیسے لبے پھندے اسے بھری کا تابع مہمل بھی کہہ سکتے ہیں ؎

انشا غزل یہ میں نے پڑھی جس مکان میں وھاں سے بھرے بھتولے اُگے واہ کے درخت

سولہ سنگار — سنگار کے سولہ طریقے

(سولہ طریقے نہیں بلکہ سولہ قسمیں۔ مختلف اعضائے بدن کیلئے آرائش کے مختلف زیور ہوتے ہیں جیسے ماتھے کیلئے جھومر، کانوں کیلئے کرن پھول، گلے میں مالا وغیرہ، یہ کل ملاکر سولہ عدد بنتے ہیں)

ستارے — چنگاریاں

(ستارے تو ستارے ہی ہوتے ہیں ستارہ فارسی الاصل ہے، انشا نے نہیں لکھا ہوگا پہلی اشاعت میں مولوی عبدالحق نے سپاری چھاپا تھا، شیام سندرداس کے یہاں بھی سپاری ہے اور یہی درست ہے)

سیلی — ہار

تاگی — پرویا ہوا

(سیلی اور تاگی (تاگا) دھاگا۔ گلے میں پہنے جاتے ہیں۔ دونوں ہی پڑے ہوئے دھاگے کے ہار ہیں منکا ٹھنکا سلی تاگا انشا کے اشعار میں بھی ملتا ہے)

جوگی جتیاں — جوگی

(متن میں جتیاں مجھے نہیں ملا، اس لئے معنی لکھنا فضول ہے۔)

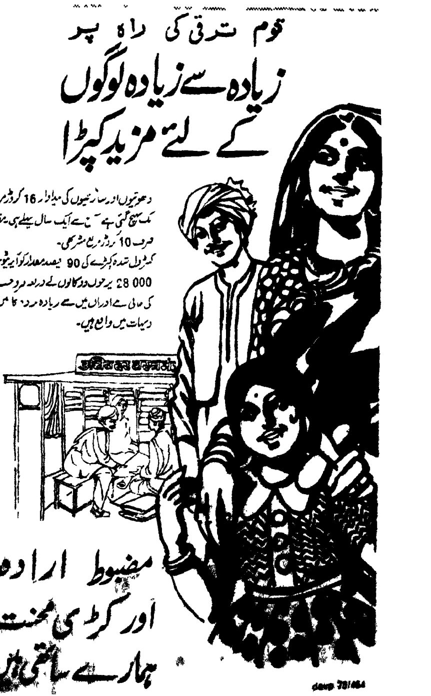
ص ۲۰

بھرتری ..... مچھندرناتھ. ناتھ پنتھی جوگی کے نام

(مہادیو اور پاروتی جوگیوں کے نام نہیں ہیں)



قوم ترقی کی راہ پر
زیادہ سے زیادہ لوگوں کے لئے مزید خوراک
اس سال اناج کی پیداوار 11 کروڑ 40 لاکھ ٹن تک پہنچ جانے کا امکان ہے جو کہ ایک ریکارڈ پیداوار ہوگی۔
بھارت میں عوام میں ضروری چیزوں کی تقسیم کے سسٹم میں بہت سدھار ہوا ہے اور اسے اب دنیا میں بہترین سسٹم مانا جاتا ہے۔


قوم ترقی کی راہ پر
زیادہ سے زیادہ لوگوں
کے لئے مزید کپڑا
دھوتیوں اور ساڑھیوں کی پیداوار 16 کروڑ مربع میٹر
تک پہنچ گئی ہے ایک سال پہلے یہی مقدار
صرف 10 کروڑ مربع میٹر تھی۔
کنٹرول شدہ کپڑے کی 90 فیصد مقدار کوآپریٹیو سیکٹر کی
28 000 پرچون دوکانوں کے ذریعہ فروخت
کی جاتی ہے اور ان میں سے زیادہ تر دوکانیں
دیہات میں واقع ہیں۔
مضبوط ارادہ
اور کڑی محنت
ہمارے ساتھی ہیں
davp 78/464



خوشحال و پُرمسرت زندگی کا
پلان بنانے کا یہی وقت ہے اور
فیملی پلاننگ بھی اس میں شامل ہے۔

اپنے کنبے کو چھوٹا رکھیے
اور
پُرمسرت زندگی گزاریے

egd. No. 21887/71 SUMMER Delhi-1976

ASRI ADAB

lease write us for :

AMASHA aur TAMASHAI

(Stage Play on Ghalib)

by :
Prof. MOHD. HASAN
Rs. 6.00

IDARA-I-TASNEEF
D-7, Model Town, DELHI-110009
Phone : 22 81/74